ICOANA ÎN ICONOMIA MÂNTUIRII

ERMINIA PICTURII BIZANTINE ŞI ARTA CREŞTINĂ ECLESIALĂ *

Adrian Matei ALEXANDRESCU

A B R E V I E R I **

I. IZVOARE

A. Abrevieri şi Sigle de MANUSCRISE ***

Atena 1: ms. gr. nr. 85, Arhiva Soc. Istorice şi Etnice, pp.1-189, sec. 18.
Atena 2: ms. gr. nr. 31, Muzeul Benaki, pp. 1-416, sec. 18.
Atena 3: ms. gr. nr. 40, Muzeul Benaki, pp. 5-444, sec. 18-19.
Atena 4: ms. gr. nr. 57, Muzeul Benaki, pp. 1-380, datat 1782.
Atena 5: ms. gr. nr. 58, Muzeul Benaki, pp. 1-544, sec. 18-19.
R *Atena 6*: ms. gr. nr. 35, Muzeul Benaki, pp. 1-311, sec. 18-19.
Atena 7: ms. gr. nr. 173, Muzeul Benaki, pp. 1-198, sec. 19.
Atena 8: ms. gr. nr. 1286, Biblioteca Naţională a Greciei, datat 1843.
Atena 9: nms. gr. r. 1907, Biblioteca Naţională a Greciei, sec. 18.

Athos 1: ms. gr. nr. 685, M-rea Iviron, pp.1-480, sec. 18.
Athos 2: ms. gr. nr. 707, M-rea Iviron, sec. 17. [71/72]
Athos 3: ms. gr. nr. 258, M-rea Panteleimon, pp.1-598, sec. 18-19.
Athos 4: ms. gr. nr. 259, M-rea Panteleimon, ff. 1-56, sec. 18.
Athos 5: ms. gr. nr. 832, M-rea Panteleimon, pp.1-251, datat 1738.
Athos 6: ms. gr. nr. 135, Schitul Kausokalybion, ff. 1-94, sec. 19.
Athos 7: ms. gr. nr. 166, M-rea Xenophontos, datat 1838.

---

* Prezentul text reproduce primele două secţiuni din teza de doctorat, publicată sub acest titlu în *ST* L (1998) nr.3-4 pp 10-85 (partea I) şi *ST* LI (1999) nr.1-2 pp 3-95 (partea a II-a), teză care a furnizat substanţa cursurilor de *Artă Creştină Eclesială, Studiul Erminiei* Bizantine, *Estetică Teologică* şi *Arta monumentală bizantină(ss.IV-VI)* ţinute la Facultatea de Teologie *Justinian Patriarhul* din Bucureşti (1999-2010), respectiv de *Istoria artei*, *Artă Bizantină*, *Iconologie şi Iconografie*, *Elemente de Artă şi Arhitectură bisericească*, *Elemente de Liturgică şi Erminie bizantină* ţinute la Facultatea de Teologie *Dumitru Stăniloae* din Iaşi (2003-2010); concordanţa între acest text şi cel publicat este asigurată de cifrele cuprinse în paranteze drepte care indică succesiunea paginilor din textul tipărit, ex. [25/26]. Nu a fost inclusă aici secţiunea ultimă a tezei, « Erminia în versiune românească », cu *Anexele* şi *Bibliografia generală*, păstrându-se doar aparatul critic necesar parcurgerii lucrării.
**Secţiune publicată în *ST* LI (1999) nr 1-2 pp 71-84.
***Manuscrise identificate în colecţii publice, semnalate în colecţii private, ori doar menţionate ocazional (date sintetizate după GRECU, *Cărţi de pictură*, p 2*sq*, VOINESCU, “Caiet de modele”, p.149*s*, HETHERINGTON, *Painter’s Manual*, p.113*s*, SĂNDULESCU-VERNA, *Erminia PB*, p.11*s*, STOICESCU, “Cum se zugrăveau bisericile”, p.409*s*.

Bucureşti 1: ms. gr. 339, Biblioteca Academiei Române, ff.1-155, sec.19.
Bucureşti 2: ms. gr. 446, BAR, ff. 1-79, datat 1775.
Bucureşti 3: ms. gr. 814, BAR, ff.1-119, datat 1814.
Bucureşti 4: ms. rom. 3783, BAR, ff. 125r-140r, sec. 19.
A *Bucureşti 5*: ms. rom. 1283, BAR, ff. 1r-81r, datat 1835.
C *Bucureşti 6*: ms. rom. 1795, BAR, ff. 1-351, datat 1833-35.
D *Bucureşti 7*: ms. rom. 1801, BAR, ff. 1-74, datat 1835.

E *Bucureşti 8*: ms. rom. 1808, BAR, ff. 1-153, sec. 19.
G *Bucureşti 9*: ms. rom. 2151, BAR, ff. 1-170, datat 1841.
B *Bucureşti 10*: ms. rom. 4206, BAR, ff. 1-166, datat 1815.
Bucureşti 11: ms. rom. 5769, BAR, ff. 1-200, datat 1863.
Bucureşti 12: ms. rom. 1555, Arhivele Statului, datat 1843.
Bucureşti 13: ms. rom. 3719, BAR, ff. 1-48, sec. 19.
Rz *Bucureşti 14*: ms. rom. 5307, BAR, ff. 1-53, sec. 18.
Rt *Bucureşti 15*: ms. rom. 4602, BAR, ff.1-148, sec. 19.
Budapesta 1: ms. gr. 8, Biblioteca Institutului Grec, pp. 1-256, sec.18.

Cairo 1: ms. gr. 1792, Metohul M-rii Sf. Ecaterina, ante 1802.
J *Ierusalim 1*: nr. 214, Biblioteca Patriarhiei (Greceşti), ff. 133-175, 1674.

Londra 1: ms. add. 40726, British Museum, ff. ii + 1-83, sec. 18.

F *Paris 1*: suppl. gr. 1301, Bibliothèque Nationale, pp. 1-570, sec. 19.
Paris 2: Institutul Francez de Studii Bizantine, sec. 18.
Ch (*Chartres 1*: Bibliothèque municipale, dispărut 1944).

S *S. Petersburg 1*: ms. gr. 708, Bibl. Salt'kov-Şcedrin, pp.1-542, sec. 18.
Ş *S. Petersburg 2*: ms. gr. 225, Bibl. Salt'kov-Şcedrin, pp. 1-91, sec. 18-19.

Tz ms. rom. col. Tzigara-Samurcaş, trad. lui Macarie, pp.1-488, datat 1805.
T ms. rom. col. Tzigara-Samurcaş, ff. 1-102r, datat 1805.
Cv ms. rom. propr. zugrav C.N.Constantinescu, pp. 1-359, datat 1843.
Bv ms. rom. propr. zugrav Belisare Paraschivescu, pp. 1-366, datat 1843.

B. Abrevieri şi Sigle de EDIŢII *

Dd 1. Didron-Durand, *Manuel* = A.Didron, P.Durand, *Manuel d'iconographie chrétienne*
Ms: *grecque et latine* avec une introduction et des notes par M. DIDRON, de la Bibliothèque
F Royale, secrétaire du Comité historique des arts et monuments. Traduit du manuscrit byzantin, le Guide de la peinture, par le Dr. Paul DURAND, correspondent du Comité historique des arts et monuments. Paris, Imprimerie Royale, 1845 (retip. New York 1963).

---

* Corelate cu siglele manuscriselor ce au stat la baza respectivelor ediţii.

Ms: **Ch** 2. Simonide-Zosima, *Erminia* = Ερμηνεια των ζωγραφων, ωσ προσ την εκκλησιαστικην ζωγραφιαν, υπο Διονυσιου του ιερομοναχου και ζωγραφου, του εκ Φουρνα των [72/73] Αγραφων (συγγραφεισα εν Αθωνι τω 1458). Νυν το πρωτον τυποισ εκδοθεισα δαπανη τησ ημετερασ τυπογραφιασ και Αθανασιου Γ. Ζωσιμα. Αθηναι, τυποισ Φ.Καραμπινη και Κ.Βαφα 1853.

Ms: **F** 3. Schafer, *Handbuch* = G.Schafer, Ερμηνεια τησ ζωγραφικησ. *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos* aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext ubersetzt, mit Anmerkungen von Didron d.A. und eigenen von Godeh. Schaefer, Trier, 1855 (retip. Munchen, 1960).

Mss **J** 4. Uspensky, *Erminiia* = P.Uspensky, *Erminiia ili nastavlenie v' jivopisnom' iskusstve, napisannoe, neizvestno kem' vskore posle 1566 goda*, Kiev, 1867 (apărut iniţial în *Trudî Kiev.Duh.Akademii*, vol.3/1867); idem, *Kniga o jivopisnom' iskusstve Daniela sviaşcenika 1674 goda*, Kiev, 1867 (*Trudî Kiev.Duh.Akademii*, vol.4/1867);
Ş idem, *Erminiia ili nastavlenie v' jivopisnom'iskusstve sostavlennoe ieromonahom' i jivopisţem' Dionisiem' Furnoagrafiotom'. 1701-1733 god*, Kiev, 1868 (apărut iniţial în *Trudî Kiev.Duh.Akademii*, 1868, vol.1,2 şi 4).

Ms: **Ch** 5. Simonide-Konstantinidis, *Erminia* = Ερμηνεια των ζωγραφων, ωσ προσ την εκκλησιαστικην ζωγραφιαν, υπο Διονυσιου του ιερομοναχου και ζωγραφου, του εκ Φουρνα των Αγραφων (συγγραφεισα εν Αθωνι τω 1458) εκδοσισ δευτερα υπο Ανεστη Κωνσταντινιδου. Εν Αθηναισ 1885.

Ms: **F** 6. Didron, *Iconography* = A.Didron, *Christian Iconography* or, the History of Christian Art in the Middle Ages. Translated from the French by E.J.Millington and completed with additions and appendices by Margaret Stokes, vol.1-2, Londra, 1886.

Ms: **G** 7. Ghenadie, *Iconografia* = Ghenadie Râmniceanul (ed.), *Iconografia, artade a zugrăvi templele şi icoanele bisericeşti.* Manuscris cu o precuvântare, descris şi adnotat de Episcopul Ghenadie al Rômnicului, Bucureşti, 1891(retipărit de Sfântul Sinod în 1903).

Ms: **J** 8. Papadopoulos-Kerameus, *Erminia (lui Dionisie)* = Διονυσιου του εκ Φουρνα Ερμηνεια τησ ζωγραφικησ τεχνησ εκ χειρογραφου του ιη αιωνοσ εκδοθεισα κατα το πρωτοτυπον αυτησ κειμενον υπο Α.Παπαδοπουλο–Κεραμεωσ... Εν Πετρουπολει 1900.

P Mss: **J,S,Ş** 9. Papadopoulos-Kerameus, *Erminiile* = Διονυσιου του εκ Φουρνα Ερμηνεια τησ ζωγραφικησ τεχνησ και αι κυριαι αυτησ ανεκδοτοι πηγαι, εκδιδομενη μετα προλογου νυν το πρωτον πληρησ κατα το πρωτοτυπον αυτησ κειμενον υπο Α. Παπαδοπουλου–Κεραμεωσ... Εν Πετρουπολει 1909.

Gr Mss: 10. Grecu, *Cărţi de pictură* = V.Grecu, *Cărţi de pictură bisericească bizantină.* Introducere şi ediţie critică a versiunilor româneşti atât după redacţiunea lui Dionisie din Furna tradusă la 1805 de Arhimandritul Macarie cât şi după alte redacţiuni mai vechi

Tz,**T** traduceri anonime cu 6 planşe afară din text (Cernăuţi 1936). Extras din *Candela* XLIII-XLVI(1932-35).

Ms: **J** 11. Restle, *Byzantine painting* = M.Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor* (Recklinghausen 1967).

Ms: **S** 12. Hetherington, *Painter's Manual = The Painters Manual of Dionysius of Fourna*, trad.engl., comentariu şi note de P.Hetherington (Londra 1974).

Ms: **Ch** 13. Dionisie, *Carte de pictură* = Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, trad.rom. S.Bratu Stati şi Ş.Stati (Bucureşti 1979).

Mss: **Cv**,**G** 14. Săndulescu-Verna, *Erminia PB* = C.Săndulescu - Verna, *Erminia picturii bizantine* (Timişoara 1979). [73/74]

II. LITERATURĂ

A. REFERINŢE *

1. Manuscrisul zugravului grec Euthymios Dimitri, prezent în 1828 la Munchen, descris, cu extrase, de: L.Schorn, "Nachrichten uber ein neugriechisches Malerbuch", în *Kunstblatt* (1832) nr.1-5; F.Piper, *Enleitung in die monumentale Theologie* (Gotha 1867) p.257- 263 n.1; I.Schloser, "Materialen zur Quellenkunde der Kunstgeschichte" în *Sitzungsberichte der Kais. Akad. der Wiss. in Wien. Phil.-Hist.Kl*., 177. B., 3. Abh. (Viena 1914), citaţi de Grecu, ***Gr***, p.3, n.1; cf. Hetherington, *Painter's Manual*, p.I, n.4, care citează o ediţie mai recentă: J.Schlosser Magnino, *La letteratura artistica* (Florenţa - Viena 1964), p.17.

2. Manuscrisul zugravului grec Gheorghe din Vlande (după o însemnare din 12 martie 1829), semnalat în biblioteca Seminarului de la Socola - Iaşi, prezentat de A.D. Xenopol şi C.Eerbiceanu *Serbarea Şcolară de la Iaşi. Acte şi documente* (Iaşi 1885) p.384-85.

3. Trei manuscrise ale zugravilor athoniţi Ioasaf, Agapie şi Macarie, din 1839, menţionate de Didron-Durand, ***Dd***, p.I, copia furnizată de ultimul fiind publicată în 1845.

4. Manuscrisul copiat de C.Simonide în 1840, antedatat fraudulos în 1458; copia, furnizată lui P.Durand, a intrat in fondul Bibliotecii din Chartres (vide supra sigla **Ch)**, fiind distrusă în 1944; este prezentat de C.Omont, *Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, - vol.XI: Chartres (Paris 1890) p.432-33.

5. Cinci manuscrise cercetate (şi copiate) de P.Uspensky în 1850 la Ierusalim: două datate în 1674 (sigla **J** supra), iar celelalte trei reprezentând copii din sec.XVIII după originale din sec. XVI-XVII, a căror localizare este în prezent necunoscută; copiile au fost editate de A.Papadopoulos-Kerameus (sigla ***P*** supra).

6. Manuscrisul zugravului grec ce lucra în 1859 în Lithochorion, lângă Olimp, amintit de P.Uspensky, *Porfiriya Uspenskago puteşestvie v' Meteorskie i Oso-Olimpiiskie Monasteri v'Thessalie v' 1859 godu* (S.Petersburg 1896).

---

* Identificarea actuală a acestor manuscrise, spre diferenţă de cele sus-menţionate, este în general fie incertă, fie imposibilă.

7. Două manuscrise athonite, unul datat 1630 şi celălalt 1787, aflate în posesia călugărului Veniamin, precum şi un al treilea, datat 1838 (vide supra *Athos 7*), semnalate de H.Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klostern*, ed.1 (Leipzig 1891) p 160 şi ed.2 (Leipzig 1924) p 318.

8. Două manuscrise româneşti, aflătoare în custodie privată, descrise de V.Grecu (vide infra, Lucrări, nr.11, p.620-21), cu detalii (format, paginaţie etc.) care le particularizează în raport cu celelalte manuscrise româneşti catalogate.

9. Manuscrisul grecesc datat 1825, aflător sub nr.35 în colecţia Muzeului refugiaţilor greci, Atena, str.Academiei, nr.41, cu ocazia Expoziţiei şi Congresului din 1930; menţionat anterior în Νεοσ Ελληνομνημων, 7(1910) p.329, a fost descris în detaliu, cu extrase, de V.Grecu (v.infra, Lucrări, nr.12, p.192-93).

10. Două manuscrise greceşti semnalate de V.Grecu (Lucrări, nr.20, p. 235, n.1), unul aflat în col.prof. Ivanov, celălalt scris în 1838 de Kyriakos.

11. Manuscrisul grecesc scris în 1849 în Trapezunt, aflat în posesia lui G.Millet, care se referă la el în *La Dalmatique de Vatican* (Paris 1945) p.4; descris amănunţit de V.Grecu (Lucrări, nr.21, p.308) şi menţionat de acelaşi, alături de alt manuscris grecesc, din biblioteca Institutului asumpţioniştilor din Kadikioi-Bucureşti (vide supra, ***Gr***, p.4), de pe ambele manuscrise recenzentul posedând copii fotografice.

12. Manuscrisul grecesc semnalat de S.Bettini (Lucrări, nr.26, p.192) în biblioteca M-rii Karakallou, pus în relaţie cu pictura de la Protaton (Athos, sec.XIV).

13. Manuscrisul grecesc datat 1846, aflat în custodie privată în Atena, descris de P.I.Βασιλιου s.v. Διονυσιοσ, în *ThEE*, vol.5 (Atena 1964) col.65-66. [74/75]

B. LUCRĂRI *

1. Dionisie din Furna, “Prefeţe” = Dionisie din Furna, “Către Născătoarea de Dumnezeu”, ”Tuturor Zografilor”, ”Îndrumări”, în Ediţii, nr.14, p. 25-31; cf. ***Gr***, p.59-67 şi Ediţii, nr.13, p. 47-54.

2. Macarie, “Înaintea cuvântare” = Macarie Arhimandritul, “Înaintea cuvântare”, în **Gr**, p.43-45.

3. Kogălniceanu, “Modeluri de pictură” = M.Kogălniceanu, “Colecţiune de modeluri de pictură religioasă de dascălul Radu zugravul”, *Revista pentru istorie, arheologie şi filologie*, 1(1882) pp.33-35.

4. Mureşianu, *Iconologia* = S.Mureşianu, *Iconologia creştină, occidentală şi orientală* (Bucureşti 1893).

5. Ghenadie, “Precuvântare” = Ghenadie Râmniceanul, “Precuvântare”, în Ediţii, nr. 7, ed.1, p.5-46.

6. Tzigara-Samurcaş, “Fragment” = Al.Tzigara-Samurcaş, “Fragment din ustavul sau erminia zugrăviei”, *Omagiu lui C.Dumitrescu-Iaşi* (Bucureşti 1904) p.291-96.

7. Miron Cristea, *Iconografia* = E.Miron Cristea, *Iconografia şi întocmirile din internul bisericii răsăritene* (Sibiu 1905) p.6s.

---

* Sunt consemnate titlurile dedicate strict problematicii Erminiei, în cea mai mare parte contribuţii ale autorilor, traducătorilor, editorilor, cercetătorilor etc. de manuscrise.

8. Iorga, “Carnet d’un peintre” = N.Iorga, “Le carnet d’un peintre roumain aux XVII e – XVIII e siècles”, *Courier franco-roumain*, II(1921) p.33.

9. Grecu, “Versiunile româneşti” = V.Grecu, “Versiunile româneşti ale Erminiilor de pictură bizantină”, *Codrul Cozminului*, 1(1924) pp.105-174.

10. Berechet, “Manuscris” = Şt.Berechet, “Un manuscris de zugrăveală al mitropolitului Antim”, *BCMI* - Basarabia, II(1928) pp.125-35.

11. Grecu, “Die Hermeneia” = V.Grecu, “Die Hermeneia τησ ζωγραφικησ τεχνησ im Rumanischen”, *BZ* 30(1929) pp.619-22.

12. Grecu, “Contribuţii” = V.Grecu, “Contribuţii la studiul izvoarelor manualului de pictură bizantină”, *Închinare lui N.Iorga cu prilejul împlinirii vârstei de 60 ani* (Cluj 1931) pp. 185-95.

13. Grecu, “Manualul de pictură” = V.Grecu, “Manualul de pictură al lui Dionisie din Furna în româneşte”, *Codrul Cozminului*, 7(1931-32) pp. 49-59

14. Grecu, “Pictură bisericească” = V.Grecu, “Cărţi de pictură bisericească bizantină”, *Candela* XLIII(!932) pp.105-137.

15. Petrescu, *Arta frescei* = C.Petrescu, *Arta frescei şi tradiţia bizantină şi antică* (Bucureşti 1933); idem, *Lart de la fresque* (Paris 1930)

16. Grecu, “Byzantinische Handbucher” = V.Grecu, “Byzantinische Handbucher der Kirchenmalerei”, *Byz* IX/2(1934) pp. 675-701.

17. Partington, “Chemical Arts” = J.R.Partington, “Chemical Arts in the Mount Athos Manual of Christian Iconography”, *Isis* 22(1934-35) pp. 136-149.

18. Gheorghiu, “Manualul lui Dionisie” = N. Gheorghiu, “Manualul de pictură bisericească al lui Dionisie din Furna”, *BOR* (1935) nr.9-10, pp.490-93.

19. Grecu, “Ediţie critică” = V.Grecu, “O ediţie critică a cărţii de pictură bisericească bizantină”, *Codrul Cozminului* VII(1935) pp.103-128.

20. Grecu, “Kritische Ausgabe I” = V.Grecu, “Eine kritische Ausgabe der Ερμηνεια τησ ζωγραφικησ τεχνησ”, *Izvestiia na Bălgarskiia Arheologiceski Institut* 9(1935) pp.225-37.

21. Grecu, “Kritische Ausgabe II” = V.Grecu, “Eine kritische Ausagabe der Ερμηνεια τησ ζωγραφικησ τεχνησ”, *Εισ μνημην Σπυριδωνοσ Λαμπρου* (Atena 1935) pp. 303-310.

22. Grecu, “Introducere” = V.Grecu, “Introducere”, *Cărţi de pictură*, 3- 39.

23. Săndulescu-Verna, “Manualele de iconografie” = C.Săndulescu-Verna, “Manualele de iconografie ale vechilor zugravi”, *Îngerul* IX(1937) nr. 4-5, pp.173-180. [75/76]

24. Chatzidakis, “Elpios Romaios” = M.Chatzidakis, “Εκ του Ελπιου του Ρομαιου”, în *EEBS* XIV (Atena 1938) p.409s.

25. Grecu, “Erminiile” = V.Grecu, “Erminiile de pictură bizantină”, *Candela* L-LI(1940-41).

26. Bettini, “Edizione critica” = S.Bettini, “Per un’edizione critica del Manuale del Monte Athos di Dionisio da Furna”, *Atti del Real Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 100/2; *Classedi Scienze morali e letterarie* (1940-41) pp.176-96.

27. Verona, *Pictura* = A.Verona, *Pictura. Studiu technic* (Bucureşti 1944)

28. Greceanu, “Le livre” = O.Greceanu, “Le livre de ‘zugrav’ Abraham” *Arcades*, nr. 2, apr. 1947, pp.24-36.

29. Oikonomedes, “Hermeneia” = D.B.Oikonomedes, “Η ερμηνεια τησ ζωγραφικησ τεχνησ εν Ρουμανια”, *Αθηνα* 57(1953) pp. 35-44.

30. Sigalas, “Handschriften der Ermeneia” = A.Sigalas, “Mitteilungen uber einige spatere (der 18. und 19. Jahrhundert) Handschriften der Ερμηνεια τησ ζωγραφικησ τεχνησ” *Πεπραγμενα* Θ’ (IX) Διεθνουσ Βυζαντινολογικουσ Συνεδριου. (Θεσσαλονικη 1953), Ελληνικα ann.nr.9, vol.1, Arheol. (Atena 1955).

31. Kontoglu, *Explanation* = Ph.Kontoglu, *The Explanation of Byzantine Iconography* (Atena 1960).

32. Stoicescu, “Cum se zugrăveau bisericile” = N.Stoicescu, “Cum se zugrăveau bisericile în secolul al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului al IX-lea”, *MO* XIX (1967) nr.5-6, pp.408-29.

33. Podlipny, “Stan Zugravul” = A.-M.Podlipny, “Caietul de modele al lui Stan Zugravul”, *Revista Muzeelor* (1970), nr.2, p.166-70).

34. Ştefănescu, *Iconografia* = I.D.Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti* (Bucureşti 1973).

35. Voinescu, “Caiet de modele” = T.Voinescu, “Un caiet de modele de pictură medievală românească”, în *Pagini de veche artă românească*, vol.III (Bucureşti 1974).

36. Branişte, *Programul iconografic = Programul iconografic al bisericilor ortodoxe. Îndrumător pentru zugravii de biserici* (Bucureşti 1975) Extras din *BOR* XCII(1974) nr.5-6, pp.730-71.

37. Stoichiţă, “Arta ca meserie” = V.I.Stoichiţă, “Cennino Cennini - Arta ca meserie (Prefaţă)”, în *Cennino Cennini: Tratatul de pictură*, trad.rom., note şi indice de N.Toscani (Bucureşti 1977)

38. Stoichiţă, “Studiu” = V.I.Stoichiţă, “Studiu introductiv“, la Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, trad.rom. S.Bratu Stati şi Ş.Stati (Bucureşti 1979)

39. Săndulescu-Verna, “Cuvânt de lămurire”, “Indice” = Al.Săndulescu-Verna, *Erminia PB*, pp.11s, 307s.

40. Mihalcu, *Valori medievale* = M.Mihalcu, *Valori medievale româneşti* (Bucureşti 1984).

41. Mora, *Conservation* = P.& L. Mora, P.Phillipot, *La conservation des peintures murales* (Bologna 1977); trad.rom. D.Pineta, *Conservarea picturilor murale* (Bucureşti 1986).

42. Branişte, *Liturgica* = E.Branişte, *Liturgica generală cu noţiuni de artă bisericească,arhitectură şi pictură creştină* (Bucureşti 1993).

III. Abrevieri BIBLIOGRAFICE

ACR = Arta creştină în România, vol.1-5 (Bucureşti 1979-1985)
ArtB =The Art Bulletin
ArtJ = Art Journal
ArtVen = Arte Veneta
BalkSt = Balkan Studies
Balthasar, *La Gloire et la Croix* = H.U.von Balthasar, *La Gloire et la Croix: Les aspects esthétiques de la Révélation*, vol.1-2 (Paris 1968)
Balthasar, *Liturgie cosmique* = H.U. von Balthasar, *Liturgie cosmique. Maxime le Confesseur* (Paris 1947)
*BAR,*IS = *British Archaeological Reports*, International Series [76/77]

BCMI = Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice (Bucureşti 1908-1945)
BHG = Bibliotheca hagiographica graeca, ed.III F. Halkin, 3 vol. (Bruxelles 1957); vol. 4 *Auctarium* (Bruxelles 1969); vol.5 *Novum Auctarium* (Bruxelles 1984)
BHL = Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis, 2 vol. (Bruxelles 1898-1901; retip. 1949). *Supplementi editio altera auctior* 1911)
BHO = Bibliothèque hagiographique Orientale
Bibl.sanct. = Bibliotheca sanctorum, 12 vol. (Roma 1961-70)
BICR = Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro
Bîcikov, *Estetica* = V.Bîcikov, *Estetica antichităţii târzii*, trad.rom. L.Dragomirescu (Bucureşti 1984)
BMI = Buletinul Monumentelor Istorice (Bucureşti 1970-74)
BMQ = The British Museum Quarterly
BollBadGr = Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata
BOR = Biserica Ortodoxă Română (Bucureşti 1888-)
Bornaert, *Commentaires lit*. = R.Bornaert, *Les commentaires byzantins de la divine Liturgie du VII-e au XV-e siècles* (Paris 1966)
Branişte, *Liturgica* = E.Branişte, *Liturgica generală cu noţiuni de artă bisericească, arhitectură şi pictură creştină* (Bucureşti 1993)
Bréhier, *Civilizatia biz.* = L. Bréhier, *Civilizaţia bizantină*, trad.rom. N.Spincescu (Bucureşti 1994)
BS = Bizantinoslavica
BS/EB = Byzantine Studies/Etudes Byzantines
Byz = Byzantion
BZ = Byzantinische Zeitschrift
CahArh = Cahiers archéologiques
Capizzi, *Pantokrator* = C.Capizzi, *Pantokrator. Saggio d'esegesi letterario-iconografica* (Roma 1964)
CEB = Congrès international des Etudes Byzantines: Actes
Cennini, *Libro dell'Arte* = Cennino D'Andrea Cennini, *Il libro dell'arte o Trattato della pittura* ed. it.: G. & C.Milanesi (Florenţa 1859); R.Simi (Florenţa 1913 şi 1943); F.Brunello, L.Magagnato (Vicenza 1971); trad. engl.: M.Merrifield , *A Treatise on Painting Written by Cennino Cennini* (Londra 1844); Ch.J.Herringham, *The Book of Art of Cennino Cennini* (Londra 1899); D.V.Thompson, *The Craftman's Handbook* (Yale Univ.Press 1933, retip. New York f.a.); trad. germ. A.Ilg, *Das Buch von der Kunst* (Viena 1871, retip. Osnabrueck 1970); trad.fr.V.Mottez, *Le livre del'art ou traité de la peinture par Cennino Cennini* (Paris 1911); trad. rom. şi coment. de D.Belisare-Muscel, *Tratatul de pictură al lui Cennino Cennini* (Bucureşti 1937); N.Toscani, *Cennino Cennini: Tratatul de pictură* (Bucureşti 1977)
Chatzidakis, "Elpios Romaios" = M.Chatzidakis, "Εκ του Ελπιου του Ρομαιου", în *EEBS* XIV (Atena 1938)
ChHist = Church History
Chron.Pasch. = Chronicon Paschale, ed. L. Dindorf, 2 vol. (Bonn 1832)
Clement Alex., *Scrieri* = Clement Alexandrinul, *Scrieri*, pt.1-2 (Bucureşti 1982)
CMH = The Cambridge Medieval History, 8 vol. (Cambridge-NewYork 1911-36; vol. 4 ed.II, 1966-67)

Constituţiile AP = Constituţiile apostolice (Aşezămintele Sfinţilor Apostoli), text grec/latin în *MELV*; trad.rom. în *SPA* 2
CorsiRav = Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina
CSCO = Corpus scriptorum christianorum orientalium
CSEL = Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum
CSHB = Corpus scriptorum historiae byzantinae
DACL = Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, 15 vol.(Paris 1903-)
DHGE = Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques (Paris 1912-)
DictBibl = Dictionnaire de la Bible, 5 vol. (Paris 1912-28) [77/78]
DictSpir = Dictionnaire de Spiritualité (Paris 1932-)
Didahia AP = Didahia (Învăţătura)celor 12 Apostoli (Διδαχη των Δωδεκα Αποστολων) text grec/latin în *MELV*; trad.rom. D.Fecioru, în *SPA* 1, col. *PSB* 1 (Bucureşti 1979)
Didron-Durand, *Manuel* = A.Didron, P.Durand, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* (Paris 1845; retip. New York 1963)
Diehl, *Manuel AB* = Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, vol.1-2 (Paris 1925-26)
Dionisie Areopagitul, *(...)* = Dionisie Areopagitul, *De coelesti hierarchia(CH)*; idem, *De ecclesiastica hierarchia(EC)*; idem, *De mystica theologia(MT)*; idem, *De divinis nominibus(DN)*; idem, *Epistulae(Ep)*; text grec/latin *PG* 3; trad.fr. M.de Gandillac, *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite* (Paris 1943); trad.engl. C.E.Rolt, *Dionysius the Areopagite. The Divine Names and the Mystical Theology* (Londra-Tornbridge 1979); trad.rom.folosite: C.Iordăchescu, Th.Simenschy, *Numele divine. Teologia mistică* (Iaşi 1936) şi C.Iordăchescu, *Ierarhia cerească. Ierarhia bisericească* (Chişinău 1932); cf. trad.rom. D. Stăniloae, *Sfântul Dionisie Areopagitul: Opere complete şi Scoliile Sfântului Maxim Mărturisitorul* (Bucureşti 1996)
Dionisie, *Carte de pictură* = Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, trad.rom. S.Bratu Stati şi Ş.Stati (Bucureşti 1979)
Dionys. *Hermineia = Dionysiou tou ek Phourna. Hermeneia tes zographikes technes kai kyriai autes anekdotoi pegai,* ed. A.Papadopoulos-Kerameus (St.Petersburg 1909)
DOP = Dumbarton Oaks Papers
Drăgulin, "Ecleziologia" = Gh.Drăgulin, "Ecleziologia Tratatelor areopagitice şi importanţa ei pentru ecumenismul contemporan", teză de doctorat, în *ST* XXXI (1979), nr.1-4
DTC = Dictionnaire de théologie catholique (Paris 1923-50)
Dură, "Teologia icoanelor" = N.Dură, "Teologia icoanelor în lumina tradiţiei dogmatice şi canonice ortodoxe", în *O* XXXIV (1982) nr.1, pp.65-73
EChR = Eastern churches Review
EEBS = Epeteris Hetaireias Byzantinon Spoudon
EO = Echos d'Orient, 39 vol. (Paris, Constantinopol, Bucureşti 1872-1942)
EtBalk = Etudes Balkaniques
Etheria, *Peregrinatio* = Etheria (Egeria), *Peregrinatio ad Loca sancta*, ed. P.Geyer, în "Itinera hierosolymitana, saeculi III-VIII", *CSEL*, 39 (Viena 1898); trad. rom. la M.Branişte, *Însemnările de călătorie ale Peregrinei Egeria (sec.IV)* (Craiova 1982)
Eusebius, *Historia* = Eusebius, *Historia ecclesiastica,* în *Eusebius Werke 2.1-3. Die Kirchengeschichte*, ed.E.Schwartz (Leipzig 1903-09)
Eusebius, *Vita* = Eusebius, *Vita Constantini*, în *Eusebius Werke 1.1. Uber das Leben des Kaisers Konstantin*, ed. F.Winkelmann (Berlin 1975)

Evdokimov, *Art de l'icône* = P.Evdokimov, *L'Art de l'icône. Une théologie de la beauté* (f.l. 1970, retip. 1981), trad.rom. G.Moga, P.Moga, *Arta Icoanei. O teologie a frumuseţii* (f.l. 1992)
Fecioru, "Teologia icoanelor" = D.Fecioru, "Teologia icoanelor la Sf.Ioan Damaschin" în *Ort* XXXIV(1982) nr.1, p.28-42
FelRav = Felix Ravenna
GB = Glasul Bisericii (Bucureşti 1941-)
GBA = Gazette de beaux-arts
Germanus, *Hist.Eccles.*= Germanus, patr. CP, Εκκλησιαστικη ιστορια και μυστικη θεωρια, în *PG*, t.XCVIII, c.383-453; trad.ital. N.Borgia, "Il Commentario liturgico di S.Germano, patriarca Constantinopolitano e la versione latina di Anastasio Bibliotecario", în *StLit* 1 (Grottaferrata 1912); trad.engl. P.Meyendorf, *St.Germanus of Constantinople: On the Divine Liturgy* (Crestwood, N.Y.,1984); trad.rom. N.Petrescu, în *MO*,XXVI (1974) nr.9-10, XXVII (1975) nr.1-2, XXVIII (1976) nr.3-4
Ghenadie, *Iconografia* = Episcopul Ghenadie al Râmnicului, *Iconografia. Arta de a zugrăvi templele şi icoanele bisericeşti* (Bucureşti 1891; retip. sub egida Sf.Sinod, Bucureşti 1903)
Godet, "Pseudo Denys" = P.Godet, Le Pseudo Denys l'Aréopagite, *DTC*, t.IV, pt.1, c.430s.
GOrThR = The Greek Orthodox Theological Review [78/79]
Grabar, E*mpereur* = A.Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (Paris l936; retip. Londra 1971)
Grabar, *Iconoclasmul* = A.Grabar, *Iconoclasmul bizantin: Dosarul arheologic*, trad.rom. D.Barbu (Bucureşti 1991)
Grabar, *Martyrium* = A.Grabar, *Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique,* 3 vol. (Paris 1943-46; retip. Londra 1972)
Grabar, *Peinture* = A. Grabar, *La peinture byzantine* (Geneva 1953)
Grabar, *Premier art* = A.Grabar, *Le premier art chrétien (200-395)* (Paris 1966)
Gracanica Symp. = L'art byzantin au début du XIVe siècle. Symposium de Gracanica 1973. Vizantijska umetnost pocetkom XIV veka: Naucni skup u Gracanici 1973 (Belgrad 1978)
Grecu, *Cărţi de pictură* = V.Grecu, *Cărţi de pictură bisericească bizantină* (Cernăuţi 1936)
Grecu, "Erminii de pictură bizantină" = V.Grecu, "Erminii de pictură bizantină", extras din *Candela* 1939-41 (Cernăuţi 1942)
Hartmann, *Estetica* = N.Hartmann, *Estetica*, trad.rom. C.Floru (Bucureşti 1974)
Haussig, *Histoire CB* = H.W.Haussig, *Histoire de la civilisation byzantine*, trad.fr.H.Décarreaux (Paris 1967)
Hefele-Leclercq, *Conciles* = C.J.Hefele, H.Leclercq, *Histoire des Conciles*, 11 vol. (Paris 1907-52)
Hertling-Kirschbaum, *Catacombs* = L.Hertling, E.Kirschbaum, *The Roman Catacombs and their Martyrs*, trad.engl. J.Costelloe (Londra 1956; ed. rev.1960; retip. Londra 1975)
Hetherington, *Painter's Manual = The Painters Manual of Dionysius of Fourna*, trad.engl. P.Hetherington (Londra 1974)
Ioan Damaschin, *Imag.I-III* = Sf.Ioan Damaschin, *Contra imaginum calumniatores orations tres*, în *PG* t.94; ed.critică B.Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, t.III, în *PTS*, t.17 (Berlin-New York 1975); trad.rom.D.Fecioru, Sfântul IOAN Damaschin, *Cele trei tratate apologetice contra celor care atacă sfintele icoane* (Bucureşti 1998).
Ir = Irénikon (Chevetogne 1926-)
Janin, *Eglises CP* = R.Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, I: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecumenique, 3: Les églises et les monastères*, ed.II (Paris 1969)

JbAChr = Jahrbuch fur Antike und Christentum
JbKw = Jahrbuch fur Kunstwissenschaft
Jenkins, *Studies* = R.J.H. Jenkins, *Studies on Byzantine History of the 9th and 10th Centuries*(Londra 1970)
Jerphanion, *Cappadoce* = G.de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin:Les églises rupestres de Cappadoce,* 2 vol. /4 pt. (Paris 1925-42)
JThSt = Journal of Theological Studies
Kazhdan, "Byzantium"= A.Kazhdan, " Byzantium", *ODB*, vol.1
Kitzinger, *Byz.Art* = E.Kitzinger, *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century* (Cambridge, Mass.1977)
Knoller, *Manuscrisul M.K.* = ed.J.Popp, *Martin Knoller — Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18.Jahrhunderts*, în *Mittelungen des Ferdinandeums* (Innsbruck 1904-1905)
Kosmas Ind. = *Kosmas Indicopleustès, Topographie chrétienne,* ed. W.Wolska-Conus, 3 vol. (Paris 1968-73)
Krumbacher, *GBL* = K.Krumbacher, *Geschichte des byzantinische Litteratur von Justinian bis zum Ende des Ostromischen Reiches (527-1453)*, ed.II, (Munchen 1897)
Lampros, *Catalogue* = Sp.Lampros, *Catalogue of the Greek Manuscript on Mount Athos*, 2 vol. (Cambridge 1895-1900)
Lassus, *Album* = J.Lassus, ed., *Album de Villard de Honnecourt* (Paris 1968)
Lassus, "Maison des chrétiens" = J. Lassus, "La maison des chréetiens de Doura Europos", în *RA* (Paris 1969), fasc.1, p.129-40
Lassus, *Sanctuaires* = J.Lassus, *Sanctuaires chrétiens de Syrie* (Paris 1944)
Lazarev, *Istoria PB* = V.Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, trad.rom. Fl.Chiriţescu, 3 vol. (Bucureşti 1980) [79/80]
Liber de coloribus = Liber de coloribus illuminatorum seu pictorum, trad. D.V.Thompson Jr., în *Speculum*, I (1926), p.280s
Lossky, *A l'image* = V.Lossky, *A l'image et à la ressemblance de Dieu* (Paris 1967)
Lossky, *Théologie mystique*, = V.Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient* (Paris 1944)
Lossky, *Vision of God* = V.Lossky, *The Vision of God* (Londra 1963)
MA = Mitropolia Ardealului (Sibiu 1956-)
Mango, *Sources & Documents* = C.Mango, *The Art of the Byzantine Empire: 312-1453, Sources and Documents* (Englewood Cliffs, N.J., 1972)
Mango, *Byz.Arch.* = C.Mango, *Byzantine Architecture* (New York 1976)
Mansi = G.D.Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, 53 vol./58 pt. (Paris-Leipzig 1901-27)
Manuscrisul lui Heraclius = Heraclius: De coloribus et artibus romanorum, ed. lat. cu introd., note şi trad. engl. de M.Merryfield, în *Original Treatises on the Arts of Painting*, vol.I, p.166-257 (Londra 1849; retip. New York 1967); text lat., introd., note şi trad. germ. de A.Ilg, "Von den Farben und Kunsten den Romer", în *Eitelbergers Quellenschriften*, IV (Viena 1873; retip. Osnabruek 1970)
Manuscrisul de la Lucca = Compositiones ad tingenda musiva, pelles et alia..., ed.lat. L.A.Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, vol.II, col.366-388 (Mediolani 1739). Text lat. şi trad. engl. J.M.Burnam, *A Classical Technology* (Boston, 1920); text lat. şi trad. germ. H.Hedfords, *Compositiones ad Tingenda Musiva* (Uppsala 1932)

Manuscrisul de la Quedlimburg = ed.H.Degering, A.Boeckler, *Die Quedlimburger Italafragmente* (Berlin 1932)
Manuscrisul de la Strasbourg = trad. engl. din germ. de V.& R.Borradaille, *The Strasbourg Manuscript. A Medieval Painter's Handbook* (Londra 1966)
Mappae Clavicula = *Mappae Clavicula. A Treatise on the Preparation of Pigments During the Middle Age*, ed. A.Way, în *Archaeologia or Miscallaneous Tracts Relating to Antiquity*, vol.XXXII, p.183-244 (Londra 1847); trad.engl.(cu facsimile originale lat.) C.S.Smith, J.G.Hawthorne, "Mappae Clavicula", în *TrAPS*, N.S., vol.64, pt.4 (Philadelphia 1974)
Maraval, "Epiphane" = P.Maraval, "Epiphane, Docteur des iconoclastes" în *Nicée II*, p.51-62
Maxim, *Myst*. = Maxim Mărturisitorul, *Mystagogia*, text grec/latin *PG* XCI, c.657-718; trad.fr. în *Irénikon* XIII-XV (1936-38); trad.rom. D.Stăniloae "Sf.Maxim Mărturisitorul: Cosmosul şi sufletul, chipuri ale Bisericii", în *Revista Teologică* (Sibiu 1944), nr.3-4 şi 7-8.
MB = *Mitropolia Banatului* (Timişoara 1951-)
MedSt = *Medieval Studies*
MEG = *(Marea Enciclopedie Greacă)* Μεγαλη Ελληνικη Εγκυκλοπαιδεια, 24 vol. (Atena 1926-34)
MELV = *Monumenta Eucharistica et Liturgica Vetustissima*, ed.J.Quasten (Bonn 1935-37)
Meyendorff, *Byz.Theology* = J.Meyendorff, *Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes* (New York 1974)
Meyendorff, *Christ* = J.Meyendorff, *Le Christ dans la théologie byzantine*, (Paris 1969)
Mihalcu, *Valori medievale* = M.Mihalcu, *Valori medievale româneşti* (Bucureşti 1984)
Millet, *Recherches* = G.Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, Xve et XVIe siècles*, (Paris 1916; retip.196o)
Mill. M.-Athos = *Le millénaire du Mont-Athos, 963-1963*, 2 vol. (Chevetogne 1963-64)
Mitrofanovici, *Liturgica* = V.Mitrofanovici, *Liturgica Bisericii Ortodoxe. Cursuri Universitare*, ed.1 de T.Tarnavschi (Cernăuţi 1909), ed.2 de N.Cotlarciuc (Cernăuţi 1929)
MMS = *Mitropolia Moldovei şi Sucevei* (Iaşi)
MO = *Mitropolia Olteniei* (Craiova 1949)
Mora, *Conservation* = P.& L. Mora, P.Phillipot, *La conservation des peintures murales* (Bologna 1977); trad.rom.D.Pineta, *Conservarea picturilor murale* (Bucureşti 1986)
Mureşianu, *Iconologia* = S.Mureşianu, *Iconologia creştină, occidentală şi orientală* (Bucureşti 1894) [80/81]
Necula, "Simbolismul locaşului " = N.Necula, "Simbolismul locaşului de cult în opera liturgică a Sfântului Simeon, arhiepiscopul Tesalonicului", în *GB* XLII (1983), nr.9-12
Nicée II = *Nicée II. Douze siècles d'images religieuses*, ed.F.Boespflug, N.Lossky (Paris 1987)
Nicolescu, *Moştenirea biz.* = C.Nicolescu, *Moştenirea artei bizantine în România* (Bucureşti 1971)
NotDign = *Notitia dignitatum*, ed. O.Seeck (Berlin 1876)
Nyssen, *Începuturile PB* = W.Nyssen, *Începuturile picturii bizantine*, trad.rom. D.Stăniloae (Bucureşti 1975)
OC = *Orientalia Christiana*
ODB = *The Oxford dictionary of Byzantium*, ed. A.Kazhdan, 3 vol. (New York-Oxford 1991)
OrCr = *Oriente cristiano*
OrChrAn = *Orientalia christiana analecta*
OrChrP = *Orientalia christiana periodica* (Roma 1935-)

Orlandos, *Basilike* = A.K.Orlandos, *Η ξυλοστεγοσ παλαιοχριστιανικη βασιλικη τησ μεσογειακησ λεκανησ*, 2 vol. (Atena 1952-57)
Ort = Ortodoxia (Bucureşti 1948-)
Ostrogorsky, *History* = G.Ostrogorsky, *History of the Byzantine State*, ed.III rev.(New Brunswick, N.J., 1969)
Ouspensky, *Théologie de l'icône* = L.Ouspensky, *La Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe* (Paris 1980); trad.rom. T.Baconsky: L.Uspensky, *Teologia icoanei* (Bucureşti 1994)
Păcurariu, *IBOR* = Păcurariu, M., *Istoria Bisericii Ortodoze Române*, vol.1, 2, 3 (Bucureşti 1980, 1992,1997)
PG = Patrologiae cursus completus, Series graeca, ed.J.-P.Migne, 161 vol./166 pt. (Paris 1857-66)
Photios, *Bibl.* = Photios, *Bibliothèque*, ed. R.Henry, 8 vol. (Paris 1959-77)
PL = Patrologiae cursus completus, Series latina, ed. J.-P.Migne, 221 vol./222pt. (Paris, 1844-80)
Popescu, "Basilica şi sinagoga"= E.Popescu, "Basilica şi sinagoga în sud-estul european în epoca protobizantină (sec.IV-VI)", *ST*, XLII(1990), nr.4, p.59-70
Popescu, *Bizantinologia* = Em.Popescu, *Bizantinologia*, curs dactilografiat (1989-90), Facultatea de Teologie Ortodoxă Bucureşti
Popescu, *InscrGrL* = Em.Popescu, *Inscripţiile greceşti şi latine din secolele IV-XIII descoperite în România* (Bucureşti 1976)
Pozzo, "Breve istruzione" = A.Pozzo, "Breve istruzione per dipingere a fresco", în *Prospettiva de'Pittori ed Architetti* (Roma 1692, retip.1758)
PrOC = Proche Orient Chrétien
Prokopios, *Opera = Procopii Caesariensis opera omnia*, ed. J.Haury, G.Wirth, vol. 1-2 *De belliis* (Leipzig l962-63); vol. 3 *Historia arcana* (Leipzig 1963); vol. 4 *De aedificiis* (Leipzig 1964)
PSB = Părinţi şi scriitori bisericeşti vol.1- (Bucureşti 1979-)
PTS = Patristische Texte und Studien
Quasten, *Patrology* = J.Quasten, *Patrology*, 3 vol. (Westminster, Md., 1950-60)
RA = Revue archéologique
RAC = Reallexikon fur Antike und Christentum (Stuttgart 1950-)
Ramureanu, "Cinstirea icoanelor" = I.Rămureanu, "Cinstirea sfintelor icoane în primele trei secole", în *ST* XXIII (1971), nr.9-10, pp.621-71
REB = Revue des études byzantines
RESEE = Revue des études sud-est européennes
RevIst = Revista de istorie
Rhalles-Potles, *Syntagma* = G.A.Rhalles, M.Potles, *Syntagma ton theion kai hieron kanonon*, 6 vol. (Atena 1852-59; retip.1966)
RHE = Revue d'histoire ecclésiastique
Rice, *Art Byz.* = D.T.Rice, *The Art of Byzantium* (Londra 1959)
Riou, *Monde et Eglise* = A.Riou, *Le Monde et l'Eglise selon Maxime le Confesseur* (Paris 1973)
ROC = Revue de l'Orient chrétien (Paris 1896-1946) [81/82]
Rordorf, *Liturgie* = W.Rordorf, *Liturgie, foi et vie des premiers chrétiens* (Paris 1986)
Rostovtzeff, *Excavations* = M.Rostovtzeff et al., *The Excavations at Dura-Europos*, Reports I-IX (New Haven 1929-1946)
Rostovtzeff, *Dura-Europos* = M.Rostovtzeff, *Dura Europos and Its Art* (Oxford 1938)

Runciman, *Civilisation* = St.Runciman, *La civilisation byzantine* (Paris 1934)
Sarafidi, *Dicţionar grec-român* = H.Sarafidi, *Dicţionar grec-român* (Constanţa 1935)
Săndulescu-Verna, *Erminia PB* = C.Săndulescu Verna, *Erminia picturii bizantine* (Timişoara 1979)
SC = Sources chrétiennes
Schafer, "Iustinianus I" = T.Schafer, "Iustinianus I et vita monachica," în *Acta Congressus Iuridici Internationalis, Romae,12-17 Novembris 1934*, vol.1 (Roma 1935)
Schiopu, "Tâmpla" = I.Schiopu, "Tâmpla (catapeteasma) bisericilor ortodoxe" *BOR* LXXXVI (1968), nr.11-12
Schonborn, *Icône du Christ* = Ch.Schonborn, *L'icône du Christ. Fondements théologiques*, ed. II, (Paris 1986); trad.rom. V.Răducă, *Icoana lui Hristos* (Bucureşti 1996)
SCIV = Studii şi Cercetări de istorie veche
SemKond = Seminarium Kondakovianum
Sendler, *L'icône* = E.Sendler, *L'icône, image de l'invisible. Elements de théologie, esthétique et technique* (Paris 1981)
Simeon Thess., *Tractat* = Simeon Thessalonicensis, Περι του Ναου, în *PG*, t.CLV, după ed. princeps a patr.Dosithei al Ierusalimului(Iaşi 1683); trad.rom. Chesarie, *Simeon, arhiep. Tesalonicului: Voroavă de întrebări şi răspunsuri* (Bucureşti 1765); retip. de T.Teodorescu, *Tractat asupra tuturor dogmelor credinţei noastre ortodoxe, după adevăratele principii puse de Domnul Nostru Iisus Hristos şi urmaşii săi* (Bucureşti 1865-66)
Sophron., *Logos* = Sophronios Hierosol., *Cuvânt cuprinzând toată descrierea bisericii şi expunerea amănunţită a tuturor celor ce se săvârşesc la dumnezeiasca slujbă*, text grec/latin în *PG*, t.LXXXVII, c.3981-4002; trad.rom. N.Petrescu, "Sofronie, Patriarhul Ierusalimului: Comentariu liturgic", în *MO* XVI (1964), nr.5-6
Sopocani Symp. = L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopocani, 1965 (Belgrad 1967)
Soteriou, *Eikones* = G.& M.Soteriou, *Εικονεσ τησ Μονησ Σιναι*, 2 vol. (Atena 1956-58)
SPA 1 = Scrierile Părinţilor Apostolici, dimpreună cu Aşezămintele şi Canoanele Apostolice, 2 vol. (Bucureşti 1927-28)
SPA 2 = Scrierile Părinţilor Apostolici, col. *PSB*1 (Bucureşti 1979)
Sphr. = *Georgios Sphrantzes, Memorii*, ed.V.Grecu (Bucure;ti 1966)
ST =Studii Teologice (Bucureşti 1949-)
Stăniloae, *Chipul nemuritor* = D.Stăniloae, *Chipul nemuritor al lui Dumnezeu* (Craiova 1987)
Stăniloae, *Dogmatica* = D.Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol.1-3 (Bucureşti 1978)
Stăniloae, *Filocalia* = D.Stăniloae, *Filocalia sfintelor nevoinţe ale desăvârşirii*, vol.1-4 (Sibiu 1947-48; reeditate de ed."Harisma", Bucureşti 1992-94), vol.5-11(ed. I.B.M.O., Bucureşti 1977-90), vol.l2 (ed. "Harisma ", Bucureşti 1991)
Stăniloae, "Hristologie şi iconologie" = D.Stăniloae, "Hristologie şi iconologie în disputa din secolele VIII-IX", *ST* XXXI (1979), nr.1-4
Stăniloae, "Locaşul bisericesc"= D.Stăniloae, "Locaşul bisericesc propriuzis, cerul pe pământ sau centrul liturgic al creaţiei", *MO* XXXI (1981) nr.3-4
Stăniloae, "Mistagogia Sf.Maxim" = D.Stăniloae, "Cosmosul şi sufletul, chipuri ale Bisericii" (Mistagogia Sf.Maxim Mărturisitorul), trad. şi note, în *Revista Teologică* (Sibiu 1944), nr.3-4 şi 7-8
Stăniloae, *Sf.Maxim: Ambigua* = D.Stăniloae, *Sf.Maxim Mărturisitorul. Ambigua*, trad., introd. şi note în col. *PSB* 80 (Bucureşti 1983)

Stăniloae, “Simbolul-icoana” = D.Stăniloae, “Simbolul ca anticipare şi temei al posibilităţii icoanei”, *ST* VII (1957), nr.7-8, p.428-446
Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune* = D.Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune în liturghia ortodoxă* (Craiova 1986)
StB = Studi bizantini [82/83]
Ştefănescu, *Iconografia* = I.D.Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti* (Bucureşti 1973)
StLit = Studi liturgici
StMed = Studi Medievali
Stoicescu, “Cum se zugrăveau bisericile” = N.Stoicescu, “Cum se zugrăveau bisericile în secolul Al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului al IX-lea”, *MO* XIX (1967) nr.5-6, pp.408-29
Stoichiţă, “Studiu” = V.I.Stoichiţă, “Studiu introductiv“, la Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, trad.rom. S.Bratu Stati şi Ş.Stati (Bucureşti 1979)
Synax.CP=Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae: Propylaeum ad Acta sabctorum Novembris, ed.H.Delehaye (Bruxelles 1902)
Ştrempel, *Catalog* = G.Ştrempel, *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol.1-4(Bucureşti 1978-92)
Tafrali, *Thessalonique* = O.Tafrali, *Thessalonique au quatorzième siècle*(Paris 1913)
Tatarkiewicz, *Istoria esteticii* = W.Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, trad.rom. S.Mărculescu, 4 vol. (Bucureşti 1978)
Testamentum Domini = Testamentum Domini nostri Jesu Christi, text grec/latin în *MELV*
ThEE = Threskeutike kai Ethike Enkyclopaideia (Θχρησκευτικη και ηθικη Εγκυκλοπαιδεια), 12 vol. (Atena 1962-68)
Theodor And., *Protheoria* = Theodor Andidensis, Προθεωρια κεφαλαιωδησ περι των εν τη λειτουργια γινομενων συμβολων και μυστηριων *PG*, t.CXL, c.417-68; trad.rom. N.Petrescu, “Theodor, episcop de Andida, Comentariu liturgic” în *BOR* LXXXIX(1971), nr.3-4
TheolSt = Theological Studies
Theoph. = Theophanes, *Chronographia*, ed.C.de Boor, 2 vol. (Leipzig 1883-85; retip. Hildesheim 1963)
TheophCont = *Theophanes Continuatus*, ed.I.Bekker (Bonn 1838)
Theophyl.Simok. = Theophylaktos Simokattes, *Oikoumenike historia*, ed. C.de Boor, rev. P.Wirth,(Stuttgart 1972)
Theophilus, *Schedula* = Theophilus Presbyter, *Schedula diversarum artium*, ed. cu trad.fr. de Ch.de l’Escalopier (Paris-Leipzig 1843); ed. cu trad.germ. de A.Ilg, în *Quellenschriften fur Kustgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Rennaissance*, VII (Viena 1874); ed. cu trad. engl., introd. şi note, de R.C.Dodwell (Londra 1971); trad.engl. şi coment., J.Hawthorne şi C.S.Smith, *Theophilus: On Divers Arts* (Chicago 1963; retip. New York 1979)
Thunberg, *Microcosm and Mediator* = L.Thunberg, *Microcosm and Mediator. The Theological Antropology of Maximus The Confessor* (Lund, 1965)
TU = Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur
Turchi, *Civiltà bizantina* = N.Turchi, *La civiltà bizantina* (Torino 1915)
Underwood, *Kariye Djami* = P.A.Underwood, *The Kariye Djami*, 4 vol. (New York-Princeton 1966-75)
Vasari, “Introduzione” = “Introduzione alle arti del disegno ciné architettura, scultura e pittura”, în vol.I, p.168-213, din *Le vite de’piu eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, pittore aretino*, note şi coment. G.Milanesi, vol.I -IX (Florenţa 1906); trad.rom. şi note de

Ş.Crudu, “Introducere la cele trei arte ale desenului, adică arhitectura, sculptura şi pictura”, în vol.I, p.49-166, din *Giorgio Vasari, pictor şi arhitect din Arezzo: Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi*, vil.I -II (Bucureşti 1962); trad.engl. L.S. Maclehouse, *Vasari on Technique* (New York 1960)
Vasiliev, *Histoire* = A.A.Vasiliev, *Histoire de l’Empire byzantin*, vol.1-2 (Paris 1932)
Vătăşianu, *Ist.Artei* = V.Vătăşianu, *Istoria artei europene*, vol.I: Epoca medie (Bucureşti 1967)
Velmans, *Sviluppo e prestigio* = T.Velmans, *Sviluppo e prestigio dell’icone alla fine del Medioevo*, *OC* XXII(1982), nr.1-2, p.41-96
Vintilescu, “Arhitectura bizantină” = P.Vintilescu, “Dezvoltarea şi răspândirea arhitecturii bizantine”, în *BOR* LXXXV(1967), nr.1-2 [83/84]
Vintilescu, *Poezia imnografică* = P.Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărţile de ritual şi cântare bisericească* (Bucureşti 1937)
Vitruvius, *Arhitectura* = Vitruvius, *Despre arhitectură*, trad.rom. G.M. Cantacuzino, T.Conta şi G.Ionescu (Bucureşti 1964)
VizVrem = Vizantijskij vremennik
Voinescu, “Caiet de modele” = T.Voinescu, “Un caiet de modele de pictură medievală românească”, în *Pagini de veche artă românească*, vol.III (Bucureşti 1974)
Volbach, *Christ.Art* = W.F.Volbach, *Early Christian Art* (New York 1961)
Volbach, *Elfenbein.*= W.F.Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spatantike und des fruhen Mittelalters*, ed.III, (Mainz 1976)
Weitzmann, *Sinai Icons* = K.Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai.The Icons,* vol.1 (Princeton 1976)
Weitzmann, *Studies* = K.Weitzmann, *Stydies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H.L.Kessler (Chicago-Londra 1971)
Winfield, “Paint.Methods” = D.C.Winfield, “Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods”, *DOP* 22 (1965) 61-139
Winfield, “Proportion & Structure” = J. şi D.Winfield, “Proportion and Structure of the Human Figure in Byzantine Wall-Painting and Mosaic”, *BAR*,IS 154 (1982)(Cambridge, Mass., 1970)
Zkunst = Zeitschrift fur Kunstgeschichte

ACTUALITATEA ŞI RELEVANŢA ERMINIEI *

Conceptul de a*rtă bizantină* acuză în mediile cărturăreşti o anume uzură, în sensul labilizării conţinutului său, datorită, desigur, şi neobişnuitei extensiuni în timp şi spaţiu a fenomenului ca atare, dar şi diversităţii, nu totdeauna convergente, a punctelor de vedere din care acesta este abordat. Sintagma însăşi este rezultatul unei convenţii care, depăşind conotaţia peiorativă iniţială (remanentă în cuvântul "bizantinism" de pildă), conferă fenomenului o etichetă "cultă" utilă, întrucît este general acceptată, amendabilă totuşi, pentru a putea fi cu adevărat operantă.[1]

Mai mult decât arta Bizanţului (stat sau cetate), cum este îndeobşte definită, după un criteriu aşazicând topografic şi care-i eludează caracterul eminamente eclesial, **arta bizantină** este *arta oikoumenei creştine* în răstimpul de graţie al *ecumenicităţii Bisericii*. Din această perspectivă, dimensiunea orizontală a oikoumenei şi cea verticală a ecumenicităţii se alătură complementar, într-o viziune integratoare ce situează arta bizantină în fireasca ei continuitate, istorică şi organică, din arta paleocreştină, respectiv în arta post-bizantină a Ortodoxiei.[2]

O definire mai circumstanţiată nu poate ignora apoi faptul că singură spiritualitatea bizantină a problematizat atât de acut fenomenul artei încât să-l instituie obiect al unor decizii sinodale, dogmatice şi [10/11] canonice ("omologate" cu preţul martiriului la un moment dat) şi,

---

* Publicat în *ST* L (1998) nr.3-4 pp 10s.

[1] Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.XI; Lazarev, *Istoria PB*, vol.I, p.30. Hieronymus Wolf (1516-1580) introduce denumirea de "Bizanţ" pentru Imperiul Roman de Răsărit, Βασιλεια των Ρωμαιων, în accepţia supuşilor înşişi (Popescu, *Bizantinologia*, p.3; A.Kazhdan, "Byzantium", în *ODB*, vol.I, p.344). De la entitatea statală apelativul s-a extins în sfera civilizaţiei şi culturii —se vorbeşte curent de arhitectură, pictură, sculptură, muzică etc. bizantine— dar mai puţin în domeniul vieţii bisericeşti, unde s-a putut vorbi de *teologie bizantină* (ex. J. Meyendorff, *Byzantine Theology*), sau de *rit bizantin* (pentru greco– catolici) dar nu în mod propriu şi de "Biserică Bizantină", ci de Biserica de Constantinopol sau Patriarhia Ecumenică.

[2] Definirea aceasta comportă două precizări: a) Schisma cea mare (datată 1054) s-a declanşat, ca proces istoric, ceva mai devreme şi s-a încheiat, evident, mai târziu, abia episodul unionist de la Ferrara-Florenţa (1439) fiindu-i (paradoxal, poate) epilogul, conştientizat şi asumat ca atare, inclusiv în plan cultural-artistic; b) ecuaţia reducţionistă *Arta bizantină = arta Bizanţului* (reiterată, nu fără o anume obstinaţie, de V.Lazarev în *Istoria picturii bizantine*) nu poate fi peste tot operantă, viciată fiind de tentaţia (ne)mărturisită a identificării, după 1453, a unei a treia Rome, slave, desigur, şi localizată la Moscova. Pe de altă parte, legitimându-se atât fiinţial, cât şi spiritual de la *Roma* (cea *Veche* şi cea *Nouă* deopotrivă), Ortodoxia românească se defineşte firesc drept "Bizanţul de după Bizanţ", în termeni de afinitate şi nu de rivalitate, de ereditate şi nu de substituire.

ca un corolar, numai civilizaţia bizantină a produs fenomenul atât de tipic al erminiilor de pictură, instrumente de lucru, îndrumare şi control în practica artei bisericeşti —expresie, în ultimă instanţă, a *canonicităţii* acesteia.[3]

Intuirea acestei specificităţi este cea care a şi indus, nu fără temei dealtfel, în opinia unor savanţi apuseni din secolul trecut, convingerea că *erminiile* conţin, şi pot oferi, deci, codul descifrării (*tâlcuirii*) "misterului" artei bizantine, propulsându-le în consecinţă în atenţia cercurilor academice.[4]

Etimologic, ερμηνεια înseamnă, într-adevăr, *tălmăcire, interpretare*,[5] astfel încât ερμηνεια τησ ζωγραφιασ să poată reprezenta, la rigoare, o *hermeneia picturae* în ceea ce priveşte arta bizantină, încadrându-se în *hermeneutica* generală alături de alte discipline teologice, fie biblice, fie liturgice. Având, însă, în vedere multiplele aspecte ale domeniului vizat de iconografia creştină (simbolico-dogmatic, cultic şi canonic, pe de o parte, dar şi plastic, stilistic şi tehnic, pe de alta), conceptul de erminie a picturii are de acoperit o realitate (eclesială şi culturală) mai vastă şi de o considerabilă arie semantică, astfel încât definirea sa comportă un demers mai nuanţat, destinat să pună în evidenţă atât caracterul de *manual* de studiu, cât şi pe acela de *îndreptar* sau *ghid* al lucrărilor efective de şantier, în fine, de *catalog* de substanţe, reţete şi procedee de atelier şi, uneori, pe acela de *repertoriu* de schiţe şi desene.[6] [11/12]

---

[3]Stoichiţă, "Studiu introductiv", în Dionisie, *Carte de pictură*, p.12.

[4]Supra, ***Dd*** (Ediţii, nr.1), p.XV s.

[5]ερμηνευω = a tălmăci; ερμηνευτησ = tălmaci, interpret; ερμηνευτικοσ; –ωσ = tălmăcitor, interpretativ (Sarafidi, *Dicţionar grec-român*, p.170).

[6]Este simptomatică în acest sens dificultatea întâmpinată de un traducător român, arhimandritul Macarie, atunci când se străduieşte să-şi intituleze cât mai exact traducerea după Erminia lui Dionisie din Furna; el scrie pe pagina de titlu a manuscrisului său din 1805: "Carte numită gramatică, ori ustav sau erminie, adică închipuire şi tâlcuire ori alcătuire a tot meşteşugului zugrăviei...Izvodul lui Macarie de pre ellinogrecie" (Supra ***Gr***, Ediţii, nr.10, pl.I). Învăţatul arhimandrit depăşeşte aici oficiul de simplu traducător pentru a şi-l asuma pe acela de hermeneut; el nu traduce un cuvânt, ci încearcă să elucideze un concept, acela de *erminia zugrăviei*, în toata gama accepţiunilor sale care îşi au, fiecare, corespondentul într-un domeniu anumit al realităţii practice. Întâi de toate, Macarie ştie că are în faţă un manual care oferă noţiunile elementare ale artei şi atunci îi spune "gramatică", prin analogie cu mai uzuala, în mediul eclesiastic, "gramatică a psaltichiei"; aceasta este dealtfel şi accepţiunea pe care şi-au însuşit-o traducătorii apuseni ai Erminiei, propunând, în unanimitate aproape, echivalenţa "erminie" = "manual" (*manuel*, *Manual*, *Handbuch*). Dar arhimandritul Macarie ştie de asemenea că Erminia este şi un instrument de referinţă, atât din punct de vedere iconografic, cât şi tehnic, în reglementarea raporturilor dintre comanditar şi artizan (în cadrul şantierului de pictură) şi adaugă denumirea de "ustav", care înseamnă în slavonă "îndreptar" (ghid sau regulament), denumire prezentă dealtminteri în însăşi titulatura unor erminii. Când notează însfârşit termenul de "erminie", el adaugă: "adecă *închipuire* şi *tâlcuire* ori *alcătuire* (a tot meşteşugului zugrăviei)", ceea ce nu constituie o simplă înşiruire de sinonime, nici între

În Răsăritul creştin, erminiile au cunoscut o răspândire cvasigenerală şi au rămas prezente pe şantierele zugravilor din ambianţa athonită şi din România aproape continuu până în zilele noastre. Nu acelaşi lucru s-a întâmplat şi în Apus, unde tradiţia bizantină s-a stins treptat, odată cu tranziţia de la stilul romanic la cel gotic, pînă în pragul Renaşterii, când arta eclesială occidentală îşi asumă, cum se ştie, consecinţele Schismei şi purcede pe un drum propriu.[7]

Este de înţeles, în această ordine de idei, revelaţia pe care a constituit-o pentru apuseni (re)descoperirea, la mijlocul secolului trecut, a Erminiei bizantine, sub forma unor manuscrise aflate încă în uz pe şantierele zugravilor de tradiţie ortodoxă şi sunt deopotrivă relevante circumstanţele plasării acestui eveniment în preocupările mediilor savante europene.[8] [12/13]

---

ele, nici pentru *erminie* (cu excepţia poate a celui de "tâlcuire"), ci mai degrabă reminiscenţe din diversele titulaturi de erminii întâlnite de arhimandrit şi care pot reprezenta tot atâtea secţiuni din întregul complex al meşteşugului: "închipuire" pentru chipurile de sfinţi dar şi pentru compoziţii de scene (partea iconografică); "alcătuire", cu conotaţia specifică de concreteţe, defineşte meşteşugul sub aspectul procedeelor de atelier, al substanţelor şi reţetelor tehnice; în fine "tâlcuire", ca unul din sinonimele pentru *erminie*, se poate referi atât la secţiunea de *iconografie*, cât şi la cea de *tehnică*, dar poate viza şi partea mai specială de *stil*, respectiv canoane şi proporţii, juxtapuneri şi/sau suprapuneri de straturi picturale, efecte speciale ale unor reţete etc., de vreme ce un astfel de capitol se intitulează, spre a defini stilul cretan, de pildă, "erminie la criticos". Nu din simplă pedanterie, deci, şi nu fără temei recurge arhimandritul Macarie la sus-menţionata serie de termeni atunci când încearcă să dea seamă, încă din titlu, de caracterul şi conţinutul cărţii pe care o traduce: acela de *manual*, de *îndreptar* sau *ghid* şi chiar de *reţetar*, vizând aşadar una sau mai multe din secţiunile Erminiei: iconografie, stil, tehnică. Complexitatea Erminiei este verificabilă dealtminteri în practica efectivă de şantier din vremea lui Macarie, aşa cum reiese din datele pe care le oferă documentele de epocă, contracte de zugrăvit şi diverse însemnări (Stoicescu, "Cum se zugrăveau bisericile", p.413s; Ghenadie, *Iconografia*, p.41s).

[7]Harta Occidentului focalizează câteva din centrele de prestigiu ale artei bizantine: înseşi începuturile acesteia sunt legate de Roma, Ravenna fiindu-i, la rândul său, una din capitale, iar Sicilia şi Veneţia, provincii privilegiate. În secolele VII-IX îndeosebi, se înregistrează în Apus o masivă prezenţă orientală, siriană, micro-asiatică şi chiar constantinopolitană, datorită invaziei arabe şi apoi persecuţiilor iconoclaste. Nu întâmplător acestui răstimp îi corespund ansambluri monumentale celebre, precum Santa Maria Antiqua (Roma), ori Castelseprio (Milano) şi îi aparţin totodată primele *fragmente de erminie*, începând cu colecţia de portrete (descrierea trăsăturilor fizionomice) ale Apostolilor, păstrată într-un manuscris irlandez din secolul al VIII-lea (Winfield, "Proportion & Structure", p.51) şi continuând apoi cu seria manuscriselor care conservă însă numai prescripţiile tehnice: *Manuscrisul de la Lucca* (sec.VIII), *Mappae Clavicula*" (sec.VIII -IX, care preia în parte conţinutul precedentului), *Manuscrisul lui Heraclius* (*De coloribus romanorum*), ori *Liber de coloribus*, datorate direct sau indirect prezenţei bizantine (Mora, *Conservarea*, p.118s, 343s); dacă în sec. XII, Theophilus Presbyter (*Schedula* II,13) încă se revendica, şi aceasta ca un titlu de glorie, de la tradiţia bizantină, în sec. XV, Cennino Cennini (*Libro dell'Arte* I,1) aprecia ca pe o eliberare de servitute abandonarea, de către Giotto, a stilului bizantin, pentru ca în sec.XVII, Vasari să repudieze radical maniera grecească şi pe epigonii italieni ai acesteia (*Libro dell'Arte* I,1; Vasari, "Introduzione").

[8]***Dd*** (Ediţii, nr.1), p.XXI-XXVI; Grecu, *Cărţi de pictură*, pp.3,6; cf. Hetherington, *Painter's Manual*, p.I. Pe fondul de simpatie generală stârnit de mişcarea naţională de emancipare a grecilor de sub stăpânirea turcească, interesul europenilor pentru *Hellada* s-a răsfrânt inevitabil şi asupra "mileniului Bizantin",

O primă semnalare publică a unui astfel de manuscris de pictură bizantină a survenit la începutul veacului trecut, cu ocazia efectuării unor lucrări de pictură la capela greacă din Munchen, în 1828, de către Euthymios Dimitri, un zugrav din Paleopatra Moreei (Peloponez). Acesta s-a servit, în conceperea şi executarea picturilor sale, de îndrumările conţinute într-un manuscris personal, de atelier, datat 1820, de fapt o compilaţie de fragmente mai vechi (dintre care unul purta data de 1741), un manual de pictură, aşadar, ce a trezit interesul unor învăţaţi germani, care l-au cercetat şi prezentat ca atare, împreună cu câteva extrase.[9]

Având în vedere însă că ecoul acestei semnalări s-a limitat doar la cercul restrâns al unor publicaţii de strictă specialitate şi audienţă, se consideră îndeobşte că adevărata redescoperire a Erminiei bizantine şi propulsarea ei în conştiinţa publică s-a produs abia câţiva ani mai târziu, şi anume în Franţa, faptul datorându-se arheologului A.Didron şi elenistului P.Durand.

În cursul călătoriei de studii întreprinse în 1939 la Muntele Athos, A.Didron are ocazia să asiste la pictarea pridvorului bisericii mânăstirii Esphigmenou, fiind impresionat de uşurinţa cu care călugărul Ioasaf zugrăvea, fără preparative deosebite, pe spaţii considerabile şi într-un răstimp foarte scurt, scene destul de complexe. Interesat să afle explicaţia acestei performanţe cu totul neobişnuite pentru un occidental, i se arată manuscrisul -o "Ερμινεια τησ ζωγραφιασ"- după care se călăuzea zugravul în alcătuirea şi distribuirea temelor iconografice. Prescripţiile iconografice conţinute în acest mansucris îi deschid pe dată perspectiva pătrunderii tainei care învăluia, pentru apuseni, fenomenul excepţionalei coerenţe interne, al "imuabilităţii" vechii arte a oikoumenei creştine[10]. Văzând şi alte manuscrise de acest gen la călugării zugravi athoniţi Agapie şi Macarie, caută să obţină unul dintre ele, fără rezultat însă, din motive lesne de înţeles: preţioasele cărţi le erau indispensabile zugravilor pentru exercitarea profesiei din care trăiau. Comandă, totuşi, o copie după manuscrisul mai complet al călugărului Macarie, şi această copie, trimisă în Franţa, este tradusă de P.Durand şi publicată în fine de Didron, cu introducere şi note, în 1845, sub auspicii foarte favorabile: patronajul material al guvernului francez şi cel de

---

generând un adevărat fenomen (cultural) bizantinizant, materializat în volume şi periodice dedicate în exclusivitate Bizanţului (Popescu, *Bizantinologia*, p.3s), în acest context înscriindu-se deci şi preocuparea savanţilor pentru arhitectura şi iconografia bizantină şi implicit pentru Erminie.

[9]Referinţe, nr.l, supra.

[10]Didron îşi va intitula, dealtminteri, ediţia proprie a Erminiei, drept un manual de iconografie greacă şi latină (***Dd***, Ediţii, nr.1, supra).

prestigiu, al lui Victor Hugo.[11] Cartea trezeşte, într-adevăr, un interes deosebit, astfel încât, în 1855, apare şi o traducere germană a Erminiei, după o copie a manuscrisului grecesc, de o mai mare acurateţe chiar, şi cu un aparat critic augmentat, datorată lui [13/14] G.Schaefer,[12] iar mai târziu, în 1891, este publicată o traducere (parţială) în limba engleză, după versiunea franceză a lui Didron - Durand.[13]

O altă dovadă a acestui interes, nu mai puţin grăitoare, deşi plasată în sfera anecdoticului, este şi faptul că prima ediţie grecească a Erminiei are la bază un manuscris contrafăcut de un faimos plastograf, C.Simonides, care "arhaizează" limbajul unei versiuni a erminiei lui Dionisie din Furna (sec.XVIII), antedatându-l în 1458 (sau chiar în 518), cartea apărând ca atare în 1853 la Atena, fiind apoi retipărită, cu unele amendamente şi corectări, în 1885.[14]

Între timp, în Rusia, arhimandritul Porfirie Uspensky sintetizează rezultatele mai multor ani de cercetări prin bibliotecile şi arhivele din Orient (Ierusalim, Cairo etc.), ori de la Muntele Athos, publicând traducerile unor manuscrise greceşti, precum şi textul unuia din rarele manuscrise slavone (sârbeşti) ale Erminiei, punând astfel în evidenţă multitudinea variantelor acesteia.[15]Un alt savant rus, N.P.Kondakov, iniţiază, în ultima decadă a secolului trecut, un proiect de editare a Erminiei bizantine, cu text grecesc, traducere franceză şi comentariu, în trei volume, proiect din care nu s-a materializat, din păcate, decât o primă fasciculă.[16]

Pe baza acestor contribuţii prealabile, din secolul trecut, dar şi a propriilor cercetări, învăţatul grec A.Papadopoulos-Kerameus a putut alcătui, la începutul secolului nostru, o sinteză a principalelor versiuni cunoscute ale Erminiei, publicându-le succesiv, în 1900 şi 1909, la Sankt Petersburg, ultima constituind, până astăzi, ediţia grecească de referinţă.[17]

---

[11]***Dd*** (Ediţii, nr.1).
[12]Ediţii, nr.3.
[13]Ediţii, nr.6.
[14]Ediţii, nr.2 şi nr.5. Manuscrisul contrafăcut a fost cumpărat în 1847 de la Simonides de P.Durand, a intrat ulterior în fondul bibliotecii municipale din Chartres, de unde a dispărut în 1944 (Grecu, *Cărţi de pictură*, p.7; cf. Hetherington, *Painter's Manual*, pp.I,V,116).
[15]Ediţii, nr.4. (Mora, *Conservation*, trad.rom.p.120).
[16]Hetherington, *Painter's Manual*, p.I.
[17]Ediţii, nr.8 (Erminia lui Dionisie din Furna) şi nr.9 (***P***, Erminia bizantină în versiunea lui Dionisie, laolaltă cu alte versiuni, unele anterioare acesteia). Cf.Grecu, *Cărţi de pictură*, p.2,7-8; Winfield, "Proportion & Structure", p.66s; Hetherington, *Painter's Manual*, p.IV, 116).

În aceeaşi ordine generală de preocupări se înscriu desigur şi iniţiativele româneşti, materializate în traduceri, editări de manuscrise, ori lucrări de specialitate, constituind o adevărată tradiţie naţională în acest domeniu.

Lăsând de o parte simplele copieri de manuscrise sau chiar mai complexele compilaţii de erminii, făcute *ad usum operarii* de mai fiece zugrav-dascăl, iniţiator de şcoală adică şi nu doar şef de atelier,[18] inaugurarea acestei tradiţii româneşti ar putea fi situată, cu suficient temei, încă la începutul secolului trecut, odată cu traducerea, amintită mai sus, [14/15] făcută "la anul mântuirii 1805 ianuarie în 15", de arhimandritul Macarie de la Căldăruşani, după un manuscris al erminiei lui Dionisie din Furna.[19] Nefiind zugrav, Macarie întreprinde lucrarea de traducere din imbold cărturăresc, "nu cu puţină osteneală şi cu stricarea ochilor la scris", dar cu intenţia clar exprimată de a contribui la "iscusirea" (i.e. desăvârşirea artistică a) "fiilor şi fraţilor zugrafi" şi totodată la instruirea obştii monahale şi a cercurilor bisericeşti în general, "spre a nu se corci pravoslavnica predania zugrăvirii sfinţilor prin orice chip cu vre o urâtă şi nepriimită corcire papistăşască şi ereticească".[20]

Necesităţile de acest ordin trebuie să fi fost resimţite acut în trecut, de vreme ce au reclamat, şi determinat chiar, intervenţia unor ierarhi de frunte ai Bisericii, fie pe plan local, pastoral (episcopii de Râmnic Filaret şi Calinic), fie în cadru sinodal (episcopii Ghenadie Enăceanu şi Melchisedec Ştefănescu), însuşi Elie Miron Cristea, viitorul patriarh, fiind autor, între altele, al unei *Iconografii*.[21] În această ordine de idei, este de subliniat mai ales iniţiativa cărturărească remarcabilă, sincronă cu cele pe plan european enumerate mai sus, şi care îi aparţine episcopului Ghenadie al Râmnicului, cel ce editează manuscrisul lui Gheorghe-Gherontie Zugravul, iniţiativă preluată apoi de Sfântul Sinod care reeditează cartea, învestindu-o de o manieră incontestabilă cu girul autorităţii bisericeşti.[22]

Către finele secolului trecut şi începutul secolului nostru, şi cărturarii laici îşi manifestă interesul pentru erminii, mai ales pentru colecţiile de izvoade sau modele, istorici precum M.Kogălniceanu (Lucrări, nr.3), Al.Tzigara-Samurcaş (Lucrări, nr.6), N.Iorga (Lucrări, nr.8),

---

[18]După modelul lui Dionisie din Furna, ieromonah şi "didascalos", ori Gheorghe (călugărit Gherontie) de la Hurezi, numit şi "dascălul Gheorghiţă", ambii zugravi şi autori (compilatori) de erminii editate ulterior. Supra, Ediţii, nr.10 (***Gr***), respectiv nr.7.
[19]Supra, nota 6.
[20]***Gr*** (Ediţii, nr.10), p.44-45.
[21]Lucrări, nr.7.

Şt.Berechet (Lucrări, nr.10), ori mai târziu artişti ca Olga Greceanu (Lucrări nr.28), publicând astfel de fragmente sau lucrări pe această temă. Sunt de reţinut şi demersuri de o factură mai specială, precum cel al profesorului Sever Mureşianu, care publică un manual de *Iconologie* (Lucrări, nr.4), pentru uzul studenţilor în arte plastice şi arhitectură, ori cel al pictorului Costin Petrescu, care, în calitate de descendent al unei cunoscute familii munteneşti de zugravi din tată în fiu, dar şi de artist renumit, încearcă să reactualizeze, din perspectiva artei culte, academice, vechea tradiţie a zugrăviei, publicând, în franceză şi română, o carte despre arta frescei (Lucrări, nr.15).

Adevărata afirmare a şcolii româneşti în studierea şi editarea Erminiei bizantine se produce după primul război mondial, în anii '20 şi '30, prin strădania profesorului Vasile Grecu, bizantinolog şi elenist recunoscut, de departe cel mai meritoriu cercetător pe plan naţional şi internaţional, în acest domeniu. Dacă lui Papadopoulos-Kerameus i se datorează prima ediţie de rigoare ştiinţifică a Erminiei în limba originală, grecească, profesorului Vasile Grecu i se recunoaşte meritul incontestabil de a fi savantul care a întreprins, pe lângă editarea [15/16] a numeroase manuscrise, cel mai consistent demers ştiinţific în stabilirea tradiţiei manuscrise a Erminiei bizantine, în plasarea originii şi evoluţiei textelor în necesarul context istoric, excelând mai ales în studierea din punct de vedere filologic a acestora.[23]

O dovadă peremptorie în acest sens o constituie lista lucrărilor dedicate Erminiei, între care *Cărţi de pictură bisericească bizantină* reprezintă contribuţia sa fundamentală, nedepăşită încă, la bibliografia generală a domeniului.[24]

Momentul de vârf al activităţii în domeniul Erminiei picturii bizantine înregistrat între cele două războaie mondiale, nu a mai putut fi continuat ulterior, nici măcar de profesorul V.Grecu, care s-a dedicat editării unor scriitori bizantini şi altor iniţiative de bizantinistică

---

[22]Ediţii, nr.7.

[23]"While we owe the biggest single debt to Papadopoulos-Kerameus for first editing a version of the text in the original language..., by far the greatest interest in the text has subsenquently been taken by the Rumanian scholar, Vasile Grecu. In the 1920's and '30's he did a great deal of work clarifying the textual background of the whole tradition, and publicising many more manuscripts; knowledge of the Rumanian versions of the text is virtually entirely due to him. In general, however, he was more concerned with philological and textual problems than with the content and subject-matter of the work. Since the 1930's there has been no consistent attempt made to expand knowledge either of the subject-matter of the text and its sources or to clarify and consolidate the textual tradition of the *Hermeneia*" (Hetherington, *Painter's Manual*, p.ii; subl.ns.).

propriu-zisă. În atari condiţii, cercetările pe plan naţional şi internaţional au rămas la stadiul dezideratului unei ediţii critice exhaustive a Erminiei, deziderat exprimat încă de V.Grecu în anii '35-'36 (***Gr***, p.7, Lucrări, nr.19,20,21) şi reiterat, pe rând, de S.Bettini (Lucrări, nr.26), N.Stoicescu (Lucrări, nr.32), ori, mai recent, P.Hetherington (Ediţii, nr.12).

Nu lipsesc, firește, lucrări dedicate în continuare unor anumite teme din problematica mai vastă a Erminiei de pictură bisericească, cum ar fi cele referitoare la caietele de modele (Lucrări, nr. 33, 35), ori la aspectele tehnice (Lucrări, nr. 37, 40, 41), la desfăşurarea programelor iconografice (Lucrări, nr. 36), sau chiar sinteze meritorii, pe domeniile principale, respectiv tehnico-artistic şi stilistic (Lucrări, nr. 31), iconografic-conceptual (Lucrări, nr. 38, 42), iconografic-ilustrativ (Lucrări, nr.34).

Rămâne însă, în continuare, dezideratul acelei ediţii critice exhaustive a Erminiei, "în care să se aibă în vedere *toate* manuscrisele existente şi să fie discutate *toate* problemele ridicate de aceste cărţi de învăţătură a meşteşugului zugrăviei" (Lucrări, nr. 32, p.410, n.6; subl.autorului), deziderat mai degrabă nostalgic, decât efectiv, de vreme ce o atare întreprindere, dacă ar fi cu putinţă, ar conduce la realizarea de fapt a unei masive "enciclopedii a artei bizantine înseşi" (Ediţii, nr. 12, p.V), dublată de o la fel de masivă enciclopedie a teologiei bizantine, a literaturii ekfrastice, mistagogice, liturgice etc., [16/17] întreprindere greu de imaginat în dimensiunile sale reale şi, desigur, încă şi mai greu de înfăptuit.[25]

O abordare realistă a problemei trebuie să pornească de la o precizare iniţială indispensabilă, aceea a adresantului demersului: *cui prodest*? Or, răspunsul la această chestiune de principiu indică de la sine şi punctul de vedere din care se face abordarea.

Dacă, de pildă, se au în vedere necesităţile de ordin practic ale pictorilor şi zugravilor de biserici este de domeniul evidenţei că aceştia au nevoie, conform principiului *non multa sed multum*, de maximum de informaţie utilă, în minimum de volum, adică, pe cât posibil, toate datele de ordin tehnic şi iconografic (descriptiv şi/sau ilustrativ) într-o sinteză accesibilă şi la îndemână, de genul manualului (προχειρον). Aşa au făcut îndeosebi *zugravii-autori* de erminii, de la Dionisie din Furna (***Gr***, p. 63), la un Manolache Halepliu care, din trei erminii pre-existente,

---

[24]***Gr*** (Ediţii, nr. 10), Referinţe, numerele: 8, 9, 10, 11 şi Lucrări, numerele: 9, 11, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 21, 22.

[25]N-au lipsit dubiile şi chiar rezervele privind utilitatea erminiilor în sine (Lucrări, nr. 34, p.7s; cf. Ediţii, nr. 14, p.15).

a făcut una singură (supra, Ms. **C**, p.613; cf. ***Gr***, p. 27), ori Gheorghe-Gherontie Zugravul, a cărui erminie, editată de Episcopul Ghenadie al Râmnicului, a fost reeditată şi validată ulterior de Sf.Sinod (Ms.**G**, Ediţii, nr. 7). În această tradiţie se înscrie dealtminteri şi ediţia mai recentă a Erminiei, cea mai completă şi mai utilă, rodul competenţei şi experienţei pictorului Al.Săndulescu-Verna, ediţie care sintetizează, de o manieră ingenioasă, datele iconografice şi artizanale din mai multe manuscrise (**Cv**, **G**, **Tz**) şi ediţii (nr. 10, nr.7) ale Erminiei, laolaltă cu un vast repertoriu iconografic ilustrativ, de izvoade şi reproduceri de icoane şi picturi murale (Ediţii, nr.14).

Dacă, pe de altă parte, dar tot în spiritul exigenţei practice, se urmăreşte satisfacerea principiului normativ privind compoziţia temelor şi orânduirea acestora în edificii conform programelor iconografice consacrate de tradiţia Bisericii, atunci materialul oferit de erminiile zugravilor poate fi structurat de o manieră sintetică, conform unor principii logice, de necesară rigoare istorică şi ermineutică. Este ceea ce a întreprins din perspectivă didactică profesorul S.Mureşianu (Lucrări, nr.4), ori din perspectivă bisericească un ierarh ca Miron Cristea (Lucrări, nr.7) şi a realizat efectiv regretatul Pr.Prof. E.Branişte, în dubla sa calitate, de profesor de teologie şi totodată membru al Comisiei de pictură bisericească (Lucrări, nr. 36 şi 42).

În aceaşi ordine de idei, circumscrisă abordării pragmatice a problematicii Erminiei se înscriu apoi necesarele demersuri analitice privitoare la aspectele tehnice, artizanale, respectiv reţete, procedee de atelier-laborator, substanţe, instrumentar etc., relevante pentru meşteşugul în sine, dar şi pentru cei chemaţi să restaureze şi să conserve piese şi monumente iconografice realizate într-o anume tehnică şi la un moment istoric determinat (Lucrări, nr.41). Acestora li se adresează deja lucrări care îmbină tradiţia ermineutică şi experienţa personală de atelier ori şantier, precum cele semnate de pictorii Costin Petrescu (Lucrări, nr.15), A.Verona (Lucrări, nr. 27), sau Fotios Kontoglu (Lucrări, nr. 31), ori lucrări care valorifică datele de ordin tehnic [17/18] furnizate de erminii în efortul de elucidare a unor probleme de istorie a tehnicii, înscriindu-le apoi în sfera mai largă a istoriei civilizaţiei, cum sunt contribuţiile lui J.R.Partington (Lucrări, nr.17), ori M.Mihalcu, expert în tehnicile tradiţionale (Lucrări, nr. 40).

Un domeniu complementar, cel iconografic-ilustrativ, se situează pe linia aceloraşi preocupări tradiţionale, de la vechile repertorii de desene şi schiţe, ori colecţiile de modele sau izvoade, până la nenumăratele albume moderne de artă, răspunzând unei constante şi reale

necesităţi, aceea a raportării permanente la maeştrii recunoscuţi, la creatorii de şcoală, atât de des invocaţi în prefeţele erminiilor. De aici şi frecventa circulaţie a izvoadelor şi nu mai puţin frecventele editări de caiete de modele, de albume de piese sau monumente iconografice (Lucrări, numerele: 3, 6, 8, 10, 28, 33, 34, 35). Dar necesitatea, recunoscută ca atare, a publicării materialului iconografic-ilustrativ, sub formele enumerate mai sus, este nu doar reflexul fidelităţii faţă de tradiţia maeştrilor: la un alt nivel, ea corespunde totodată unor preocupări privind problematica stilurilor, ori din sfera esteticii, ca de pildă la I.D.Ştefănescu (Lucrări, nr.34), ori V.I.Stoichiţă (Lucrări, nr.38).

O altă abordare a erminiilor, din perspectivă academică, istorico-filologică, este aceea reclamată în general de ediţiile critice ale textelor (manuscrise ori fragmente), sau prilejuită de manifestări academice mai deosebite, precum conferinţe, simpozioane, congrese internaţionale etc., abordare ilustrată eminamente de V.Grecu (***Gr*** şi Lucrări, numerele: 9, 11, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 21, 22), dar şi de alţi autori, precum M.Chatzidakis, S.Bettini, D.Oikonomedes, A.Sigalas etc., (Lucrări, numerele: 24, 26, 29, 30). Acestui domeniu de strictă specializare îi corespunde în mod inerent şi o audienţă selectă, evident, dar fatalmente restrânsă la mediile savante de specialitate. Astfel încât utilitatea acestui gen de lucrări, dincolo de orice îndoială, desigur, este condiţionată, oarecum, ori de o iniţiere prealabilă în domeniu, accesibilă şi aceasta unor cercuri restrânse, ori, mai degrabă, de o acţiune aşazicând de popularizare, de punere în valoare, într-un circuit mai larg, a rezultatelor demersului critic strict specializat. Este ceea ce s-a întâmplat cu valoroasele lucrări ale lui V.Grecu, de pildă, citate riguros, aproape fără excepţie, de toţi cercetătorii din ţară şi străinătate ai erminiilor, lucrări care şi-au aflat în acelaşi timp şi o largă utilitate, în practica iconografică de uz curent, prin aportul adus la întocmirea celei mai recente ediţii a Erminiei (Ediţii, nr. 14, p. 12s), ediţie prezentă în mai toate atelierele şi şantierele de pictură bisericească din ţara noastră. Este evident, însă, că nu toate lucrările de un înalt nivel academic pot beneficia de o astfel de mediere care să le facă accesibile unui public mai larg.

Pe de altă parte, demersul filologico-istoric este limitat şi de o altă dificultate, decurgând din starea de fapt a tradiţiei manuscriselor: nu sunt copii pur şi simplu, care, înseriate cronologic să conducă la un prototip comun, ci sunt alcătuiri sau compilări, de uz şi inspiraţie personale, din tradiţia de breaslă sau din surse documentare (literare şi plastice), [18/19] extrem de variate şi nu uşor de identificat. De aceea nu s-a putut stabili un original al Erminiei de pictură, ci doar

variante sau versiuni, două în principal, care se situează în ascendenţe prototipice diferite, făcând zadarnic deci, efortul de identificare al unui original sau prototip unic.[26]

În această ordine de idei se pune însfârşit problema unei abordări *teologice* a Erminiei picturii bisericeşti (bizantine), demers care poate fi întreprins, fie din perspectivă *istorică* (Bizantinologie, Patristică etc.) sau *sistematică* (Iconologie), fie din perspectivă *practică* (Program Iconografic, Canoane, etc.) sau *biblică*, aşa cum mai mult sau mai puţin sporadic, s-a şi întâmplat. Cu mijloacele şi metodologia specifice fiecăreia din disciplinele sus-menţionate se pot întreprinde cercetări -din puncte de vedere diferite- mai mult asupra segmentului iconografic (teme, programe) al Erminiei şi mai puţin asupra celui artizanal (tehnici, stiluri, izvoade). Or, Erminia este, în ultimă analiză, un *manual*, complet şi unitar, care înmănunchează toate aceste segmente, de o manieră verificată (şi validată) printr-o tradiţie specifică, integrată în însăşi Tradiţia Bisericii.

De aceea, este necesar ca diferitele demersuri analitice, asupra unui aspect sau altul al Erminiei, dintr-o perspectivă teologică sau alta, să fie integrate convergent, într-o sinteză care, păstrându-i Erminiei caracterul originar de manual, să o facă accesibilă şi utilă, nu numai în atelierele şi pe şantierele de pictură bisericească, unde ea este —şi nu doar de acum— indispensabilă, ci să o restituie, mai ales, învăţământului teologic. Aceasta cu atât mai mult cu cât, în condiţiile înfiinţării secţiei de *Teologie-Patrimoniu Cultural*, Erminia picturii bizantine, poate şi trebuie să-şi afle utilitatea didactică pentru studenţi, viitorii pictori-restauratori.

[26] ***Gr***, p.8s.

CONSTITUIREA ERMINIEI BIZANTINE

I. 1. Premise şi izvoare în arta paleocreştină

1. 1. Iconomia mântuirii, privită dintr-o anumită perspectivă a devenirii spirituale, care include firesc şi istoria artei, parcurge un curs ascendent, evoluând de la *idol* la *simbol* şi de aici la *icoană*, fiecare din acestea ilustrând un anumit raport al omului cu Dumnezeu, respectiv înstrăinarea de după cădere, apoi pregătirea şi, în fine, realizarea mântuirii.[27]

Pe acest itinerar, deci, Revelaţia urmează două stadii, cărora le corespund simbolul şi respectiv icoana, într-o relaţie care exprimă totodată şi raportul dintre Vechiul şi Noul Testament, raport complex, aşa cum lasă să se întrevadă dealtminteri şi circumstanţele întrunirii [19/20] Sinodului Apostolic de la Ierusalim (Fapte XV). După cum Legea Nouă nu a suprimat pur şi simplu Legea Veche, tot aşa icoana nu a scos de îndată şi cu totul din uz simbolul: el va dăinui şi îşi va păstra o certă perenitate, atât în spiritualitatea, cât şi în arta creştină.

Este ştiut că Apostolii nu au impus creştinilor dintre neamuri obligativitatea respectării Legii Vechi, dar au recomandat stăruitor evitarea idolatriei şi, odată cu aceasta, abţinerea de fapt de la tot ceea ce ar fi putut reactualiza sau măcar evoca în conştiinţa lor manifestările de cult păgâne. Or, este de înţeles că primele vizate în acest sens erau "chipurile" (ειδολα, *simulacra*) care făcuseră gloria artei greco-romane şi puteau face (încă) seducător păgânismul.

De aceea, arta antichităţii târzii, esenţialmente păgână şi ultim reazem al idolatriei, nu putea fi acceptată *tale quale* de spiritualitatea creştină, expresie a unei religiozităţi de austeră moralitate, orientată eshatologic spre viaţa viitoare, spre Împărăţia lui Dumnezeu. Dedicaţi cu totul "slujirii cuvântului" (Fapte VI,4), Apostolii şi apoi ucenicii lor direcţi, evangheliştii, diaconii şi bărbaţii apostolici în genere, nu-şi vor fi pus problema artei decât cel mult pentru a o repudia, poate, pe aceea a vremii lor, singura de care şi aveau cunoştinţă dealtfel.[28] Or, ceea ce

---

[27]Plasarea problematicii în perspectiva teologică şi istorică adecvată, aşa cum o trasează Pr.Prof. D.Stăniloaie este mai relevantă decât simpla aliniere de texte biblice pro şi contra imaginilor (Stăniloaie, "Simbolul-icoana", p.429).

[28]Arhidiaconul Ştefan găseşte vană pretenţia de a adăposti pe Dumnezeu în "temple făcute de mâini omeneşti"(Fapte VII,48); la fel, Sf.Ioan Evanghelistul priveşte încercarea de a i se face portretul ca fiind fără sens, întrucât nu înfăţişarea fizică, ci sufletul îl reprezintă pe om (*Viaţa Sf.Ioan*, apocrifă grecească tradusă parţial în Grabar, *Iconoclasmul*, p.40); aşadar dacă în principiu nici arhitectura şi nici pictura nu-şi află rostul, cu atât mai puţin sculptura, adică "cioplirea sau turnarea de chipuri".

aceasta oferea privirii şi sensibilităţii contemporanilor era departe de a întruni aprecierea chiar şi a păgânilor înşişi.[29]

Primii scriitori creştini şi în special Apologeţii, preocupaţi în general să combată păgânismul în toate formele lui— şi nu în ultimul rând în arta ce-i fusese aservită—au fost puşi totuşi, la un moment dat, în situaţia de a lua act de existenţa unei arte creştine incipiente şi de a se pronunţe, chiar dacă în general negativ, asupra ei.[30] Arheologia atestă la rândul său numeroase vestigii ale artei paleocreştine, de la crucea incizată pe peretele unei case din Herculanum înainte de anul 79, cea dintâi reprezentare sigur datată a unui motiv iconografic pe un monument creştin,[31] până la *domus ecclesiae* de la Dura-Europos, cel mai vechi ansamblu de artă eclezială (arhitectură şi iconografie) care ni s-a păstrat, de asemenea sigur datat, dinainte de 232.[32] [20/21]

Coexistenţa unor atitudini contradictorii, de refuz şi respectiv de acceptare a artei în ambianţa creştină, îşi poate afla explicaţia în confruntarea, pe un plan mai larg şi în contexte variate, a însăşi exigenţei doctrinare cu imperativul circumstanţelor concrete. Faptele Apostolilor oferă o paradigmă instructivă în acest sens, când îl prezintă pe Sf.Ap. Pavel, animat de recunoscutul zel (şi geniu) misionar, axându-şi predica din Areopag pe o argumentare ad-hoc, prilejuită de întâlnirea —în cetatea plină de idoli, dealtfel— a unui altar închinat "Dumnezeului necunoscut", pe care venea să îl vestească acum atenienilor (Fapte XVII,23). Este un episod simptomatic, care poate lămuri întrucâtva momentul inserţiei predicii creştine (κερυγμα) în mediul cultural al antichităţii târzii, prefigurând totodată şi tipul de relaţie ce se va statornici între acestea, relaţie care priveşte direct şi arta creştină.

Se poate spune, chiar anticipând întrucâtva, că în măsura în care un element al culturii antice nu (mai) avea o semnificaţie ideologică sau cultică acuzat păgână, când era, deci, neutru din punct de vedere religios, el putea fi impropriat de noua religie şi uneori putea fi chiar

---

[29]Dacă înainte Platon preferase artei iluzioniste a timpului său arta arhaică a începuturilor, acum un Seneca, Tacitus sau Pliniu nu puteau accepta naturalismul grotesc în care eşuase gustul artisic contemporan: reproducerea celor mai sângeroase scene de circ, ca în mozaicurile din Piazza Armerina, Sicilia (Haussig, *Histoire CB*, p.39), ori execuţiile "in vivo"de prizonieri în spectacolele teatrale, pentru "veridicitate" (Bîcikov, *Estetica*, p.45,81,243).

[30]Atenagora, Taţian şi chiar Tertulian au respins cultura şi arta păgână *de plano*; mai nuanţat şi selectiv Origen şi Clement Alexandrinul (Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.624-25; Bîcikov, *Estetica*, p.71s.

[31]Braniţte, *Liturgica*, p.210; reproducere la D.Rops, *Jesus in seiner zeit* (Viena-Munchen 1936) p.228.

îmbisericit. Exemplul limbii greceşti comune (κοινη διαλεκτοσ) care, deşi mediu natural al sincretismului cultural-religios păgân, a putut fi preluată totuşi de Evanghelie şi Liturghie, este mai mult decât edificator în acest sens; el consună perfect, dealtfel, cu opţiunea, aproape sincronă, pentru folosirea în cult a caselor particulare şi mai târziu a edificiilor publice civile, necontaminate, aşazicând, religios: nici templele şi nici sinagogile nu par să fi servit drept prototip pentru edificiile bisericeşti ulterioare, ci *basilica forensis*, care găzduia în mod curent şedinţele de tribunal şi activitatea comercială -de bursă, s-ar zice azi- din forum.[33]

Dar o zestre κοινη (comună) exista şi în domeniul artelor plastice, în genul repertoriilor artizanale de uz curent în atelierele elenismului târziu, conţinând motive ornamentale şi teme iconografice general aplicabile în decorul locuinţelor şi mai ales în arta funerară a hypogeelor şi sarcofagelor, teme cărora sincretismul le estompase, sau anulase chiar, sensul religios originar, lăsându-le o semnificaţie simbolică general umană şi universal accesibilă. Aceste leit-motive simbolice, ornamentale sau figurale, cu rol preponderent decorativ, vor fi putut intra cu atât mai uşor în uzul creştin cu cât întrebuinţarea unora dintre ele fusese validată chiar în Vechiul Testament.

Este ştiut, desigur, că Legea veche interzicea formal şi expres idolatria şi confecţionarea sub orice formă a idolilor şi, odată cu aceasta, crearea oricăror *chipuri* — imagini figurale pasibile de închinare (*Decalogul*, Ieş.XX,2-17). Nu este mai puţin adevărat, totuşi, că în ambianţa cultică era îngăduit *simbolul*, mai ales cel de factură ornamentală, cu rost decorativ, dar şi cel figural, chiar, cu funcţie evocativă [21/22] sau revelatoare şi uneori apotropaică. Cortul mărturiei şi obiectele afierosite din el, perdelele brodate, toiagul lui Aaron şi năstrapa cu mană, tablele Legii şi chivotul cu Heruvimii măririi, în fine şarpele de aramă sunt tot atâtea ilustrări ale funcţiilor simbolice enumerate mai sus şi care vor fi preluate ca atare în templul lui Solomon, într-un decor ornamental şi figural substanţial îmbogăţit (Ieş.XXXVI-XXXVIII; cf. III Regi,VI şi II Paral.III-IV). Cărţile înseşi ale Vechiului Testament, în special cele profetice, abundă în simboluri, în aşa măsură încât (pre)figurarea simbolică apare ca o trăsătură definitorie pentru spiritualitatea vetero-

---

[32]Lassus, *Sanctuaires*, p.5 s; Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.25,27; Rordorf, L*iturgie*, p.479 s; Branişte, *Liturgica*, p.287.

[33]Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.38; Rordorf (*Liturgie*, p.492s) propune şi ipoteza aportului intermediar al sinagogilor de tip basilical; în ceea ce priveşte relaţiile reciproce între comunităţile de creştini şi iudei, Popescu, “Basilica şi sinagoga”, p.59s.

testamentară, dovada unei religiozităţi dinamice, tinzând spre viitorul mesianic, spre "plinirea vremii".

Creştinismul însuşi, care trăise această "plinire a vremii" şi se legitima de la ea, era animat, nu mai puţin, de acelaşi dinamism, şi la fel orientat spre viitor, spre Venirea a doua a Domnului - Παρουσια - şi instaurarea Impărăţiei lui Dumnezeu (I Tes.IV-V). De aceea, noua spiritualitate rămâne ataşată de simbol şi, pornind de la faptul istoric al Întrupării Domnului, va reevalua din această perspectivă aproape întreg Vechiul Testament ca prefigurare a celui Nou, elaborând o simbolistică specifică axată pe relaţia tip-antitip, ce va caracteriza nu numai gândirea ci şi arta creştină.[34]

Această trăsătură constantă se face simţită încă de la primele începuturi în pictura catacombelor. Astfel, patriarhul Noe, zugrăvit ca orant în arca sa ca într-o colimvitră-sarcofag şi fără alte accesorii (în Capella graeca din catacomba Priscillei), evocă mai întâi episodul biblic al potopului, figurează botezul Domnului şi prefigurează pe toţi creştinii ce se vor mântui în nava Bisericii, prin apa botezului.

Numeroase alte exemple arată că aproape orice episod biblic, rafinat prin reflexia teologică, asimilat liturgic în cult, filtrat prin sensibiliatea artistică şi stilizat cu mijloacele artei, poate primi investitura unui astfel de simbolism multiplu.

*

Primele vestigii ale artei creştine —dacă nu chiar începuturile acesteia— sunt localizate în ambianţa cimiterială (subterană) a hypogeelor mediteraneene, cele mai cunoscute dintre acestea fiind cele din catacombele Romei. Credinţa în nemurirea sufletelor şi învierea trupurilor i-a determinat pe creştini nu numai să evite incinerarea şi să adopte ca regulă generală înhumarea celor răposaţi, dar şi să acorde o atenţie particulară atât ritualului cât şi decorului funerar, ambele îndatorate, dealtfel, să confere substanţă şi să dea expresie adecvată acestor convingeri.[35] De aceea, fie că odihneau într-un simplu *loculus*, sau în spaţiul mai elaborat al unei nişe arcuite (*arcosolium*), ambele practicate în coridoare sau amenajate în camere speciale (*cubicula*), fie că erau depuşi în sarcofage adăpostite la rândul lor în *cripte* sau *capele*, era firesc ca primii creştini să fie însoţiţi de acele semne care le îngăduiseră [22/23] —în viaţă fiind— să se

[34]Evanghelia după Matei pare structurată pe episoade corespunzătoare profeţiilor vetero-testamentare.
[35]I.D.Ştefănescu, *Iconografia*, p.13; Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.15 s.

recunoască între ei, pentru ca acum să le ateste, odată cu apartenenţa comunitară, credinţa în nemurirea sufletului şi, mai ales, nădejdea învierii deobşte.

Crucea este semnul hristic prin excelenţă şi cel dintâi dintre simbolurile creştine, cunoscut ca atare nu numai de creştini dar şi de necreştini, care-i numeau pe cei dintâi, nu fără o nuanţă peiorativă, se pare, σταυρολατραι, *religiosi crucis*.[36] De aceea, pentru a nu fi expus profanării, dar şi pentru că i se acorda o veneraţie deosebită, semnul Crucii este de multe ori tăinuit între liniile ornamentale ale decorului pictural sau sculptural, ori disimulat sub alte forme asemănătoare precum, *ancora*, *tridentul* sau *farul*, vechi simboluri ale speranţei în lumea de navigatori a Mediteranei. Pentru primii creştini dealtfel, şi un simplu jug, catargul unei corăbii, pasărea cu aripile întinse, dar mai ales omul (*orans*), cu braţele ridicate în rugăciune, evocă în chip natural semnul Crucii, încât întreaga creaţie este percepută ca fiind structurată cruciform.[37]

Alte simboluri din seria celor neînsufleţite, ca *sfeşnicul*, *lira*, *coroana*, sau *viţa de vie*, *măslinul* ori *crinul*, încărcate de multiple sugestii biblice, vin la rândul lor să ilustreze începuturile iconografiei creştine pe bolţile şi pereţii hypogeelor, pe sarcofage şi stele funerare, pe sfeşnice, potire, inele, medalii etc. Li se adaugă uneori, pentru precizarea sensului, semne grafice precum literele A şi Ω sau T dar mai ales *monogramul* lui Hristos –Χρισμον–, pe care-l compun prin suprapunere literele greceşti X şi P.

Sunt întâlnite şi simboluri zoomorfe precum *Leul* ("din Iuda"), *cerbul, păunul* sau *pasărea phoenix, delfinul* şi altele, care evocă persoana biblică, istorică a Domnului ori sugerează învierea din morţi, ca tot atâtea ilustrări ale ideii de nemurire preluate din mediul cultural antic.

O contribuţie iconografică genuin creştină, de o semnificaţie universal împărtăşită, o constituie acrostihul rezultat din iniţialele cuvintelor ce alcătuiesc în greceşte invocaţia *Iisus Hristos Fiul lui Dumnezeu Mântuitorul* (Ιησους Χριστος Θεου Υιος Σοτηρ) —ΙΧΘΥΣ— care înseamnă totodată *peşte* şi trimite la unul din cele mai cunoscute simboluri paleocreştine. Împreună cu Αμνος (M*iel*), Ιχθυς desemnează pe Însuşi Mântuitorul, evocând texte şi episoade biblice cunoscute şi comportând totodată o multiplă simbolistică baptismală şi euharistică. În timp însă ce Mielul este înfăţişat adesea cu nimb (aureolă) şi purtând Crucea, tema Peştelui nu este întregită cu asemenea atribute, ci i se va asocia în timp, ancora, ca figură a Crucii, apoi coşul

[36]Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p. 635 (citează pe Tertulian, *Apologeticum*, l6); cf. Branişte, *Liturgica*, p.210.
[37]Minucius Felix, *Octavius*, XXIX, la Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p. 634-35.

cu pâini (evocând episodul istoric al săturării mulţimilor, dar şi frângerea pâinii la Cina cea de Taină şi, prin extensie, Euharistia) şi, în fine, figura Pescarului [23/24] "de suflete" aluzie la chemarea Apostolilor desigur, dar şi la activitatea lor misionară, kerigmatică şi baptismală.[38]

Cu aceasta, evoluţia iconografiei creştine abordează de acum seria simbolurilor antropomorfe, de o factură figurativă mai complexă şi uneori mai elaborată. Intr-un stadiu incipient, ele pot fi preluări ale unor teme din repertoriul decorativ elenistic, simple forme pentru conţinuturi aparţinând sferei spirituale, religiozităţii în genere şi nu unui cult anume, ca de pildă tema *Anotimpurilor,* ilustrând vremelnicia, dar şi continua renaştere a firii, *Orfeu* îmblânzind cu lira sălbăticia naturii dar şi a moravurilor, sau *Amor şi Psyche* zugrăvind fericirea paradisiacă.[39]

Curând, o iconografie mai evoluată va propune tema *Orantului* pentru a figura starea sufletelor în Rai, temă de inspiraţie biblică şi de factură creştină, atât în conţinut cât şi în expresie. Alături de aceasta, o altă contribuţie originală a noii iconografii va fi tema *Păstorul cel Bun* care, deşi comparabilă cu unele reprezentări criofore antice, constituie indubitabil o temă specific creştină, biblică, întrucât corespunde unui leit-motiv profetic vetero-testamentar (Is.XL,11; Iez.XXXIV,12; Ps.XX,1-2), figurează soteriologic persoana Mântuitorului —"Păstorul Cel Bun" (In.X,11; Lc.XV,4; Evr. XIII,20) şi ilustrează totodată, eshatologic, unul din cele mai vechi texte liturgice din slujba înmormântării referitor la "oaia cea pierdută"(*Ordo commendationis animae*).

În această ordine de idei, dacă în zestrea κοινη a imagisticii antice, primii creştini au putut identifica unele motive compatibile, apte a figura, chiar şi învăluit, persoana şi activitatea Mântuitorului, cu atât mai mult au putut recurge la inepuizabila zestre vetero-testamentară de tipuri şi simboluri, preluată ca atare atât în cultul, cât şi în literatura Bisericii primare. De aici şi frecvenţa cu care sunt înfăţişate în arta paleocreştină persoanele şi episoadele al căror caracter tipic-prefigurativ este validat, uneori în mod expres, chiar în Noul Testament: "semnul lui Iona", "Fiul Omului", dar şi David, Moise, Avraam, şi chiar Adam.

Se pune, desigur, problema dacă şi în ce măsură acest incontestabil aport vechi-testamentar a fost şi unul iconografic propriu-zis, adică imagistic, ori s-a produs doar în plan ideatic, conţinutal. Cunoscută fiind repugnanţa cu care spiritualitatea ebraică a considerat în general imaginile, osândindu-le nu odată ca blasfemii, o artă religioasă figurativă pare de

[38]Hertling-Kirschbaun, *Catacombs*, p.196s, 220s; Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p. 630s (cu bibliografia temelor).
[39]Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.17-18.

neconceput în cadrul Sinagogii. Cu toate acestea, indiciul cultivării discrete a unei iconografii vetero-testamentare în ambianţa iudaică elenizată este confirmat arheologic, atât în diasporă cât şi în vechea Palestină.[40] [24/25]

Mai mult chiar, episodul biblic al profetului Iona, aşa cum este zugrăvit în catacomba lui Callist (Roma), cu succesiunea scenelor de la dreapta la stânga, adică în sensul scrierii evreieşti, indică şi existenţa unor manuscrise (parţial) ilustrate ale Vechiului Testament,[41]apte să furnizeze modele —"izvoade" în limbajul erminiilor— pentru pictura murală.

Evreii rigorişti vor fi repudiat fără indoială aceste producţii ale coreligionarilor lor elenizaţi, dar creştinii, mai ales cei dintre neamuri, neîmpărtăşind defel rigorismul celor dintâi, au putut prelua cu atât mai uşor acest (neaşteptat) aport iconografic, cu cât el vizualiza conţinuturi spirituale deja asimilate cultic şi literar.

O trecere în revistă, fie şi sumar-expeditivă, a acestor teme ar fi suficientă pentru a induce constatarea că ele gravitează, fără excepţie aproape, în sfera soteriologiei, sau mai exact a iconomiei mântuirii. Atât simbolurile cât şi tipurile biblice (vetero-testamentare) din repertoriul paleocreştin ilustrează ideea mântuirii, zugrăvind cu precădere eroi şi episoade ale unor salvări miraculoase: Noe, Avraam şi Isaac, Moise şi israeliţii, Daniil între lei şi chiar David în lupta cu Goliat. Reprezentările nou-testamentare vor extinde considerabil registrul temelor taumaturgice, de la tămăduiri (Orbul, Hemoroissa), până la învierea din morţi (Lazăr), ca tot atâtea mărturii ale lucrării mântuitoare a Domnului, ilustrată precum s-a văzut, magistral, de tema *Păstorul cel Bun*, şi care îşi va afla treptat o serie de noi formulări.

Pe de altă parte, dacă persoanele biblice zugrăvite ca *oranţi* propun modele, prototipuri ale mântuirii, un alt aspect, acela al *intercesiunii* —definitoriu pentru soteriologia şi iconografia creştină ulterioară— este ilustrat în catacomba Sfinţilor Petru şi Marcellin de pildă, unde ideea de mijlocire a mântuirii se traduce prin iniţierea în doctrina creştină, a Venerandei de către martira Petronella, aşa cum sugerează panerul cu rotuli sau volume din apropierea lor, precum şi codicele deschis de deasupra acestuia.[42]

Tema se regăseşte într-o scenă mai complexă din catacomba Priscillei, unde sufletul care se mântuieşte —*Orantul*— este încadrat de grupul *Învăţătorului* cu doi învăţăcei, de o parte, iar

[40]Grabar, *Premier art*, p.24-2; Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.628-39 (cu bibliografia generală).
[41]Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.24.
[42]Hertling-Kirschbaum, *Catacombs*, p.233; Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.22.

de cealaltă, de o femeie şezând în jilţ cu pruncul în braţe, închipuind —conform simbolisticii de-acum consacrate de literatura apologetică— *Ecclesia*, ţinându-şi fiii credincioşi la sân, nu fără o posibilă trimitere însă şi la tema *Fecioarei cu Pruncul*, ea însăşi figură a Bisericii şi Mijlocitoarea prin excelenţă.

Desigur, tematica soteriologică culminează, doctrinar şi iconografic, cu persoana şi lucrarea *Mântuitorului* însuşi— Ιησους Χριστος Θεου Υιος Σοτηρ. În acest sens, scenele evanghelice întâlnite în pictura catacombelor, dar şi în sculptura sarcofagelor, constituie un prim ciclu iconografic coerent din punct de vedere tematic. In completarea temelor enumerate mai sus, scena convorbirii lui Iisus cu femeia samarineancă [25/26] (catacomba lui Callist) prezintă, de pildă, activitatea Domnului ca Învăţător, respectiv ideea mântuirii prin iniţiere.[43]

Pe de altă parte, încă de la finele veacului al II-lea, în catacomba Priscillei este ilustrată şi ideea Jertfei mântuitoare, într-o formulare destul de complexă, articulată pe mai multe niveluri: la prima vedere, este perceptibil motivul curent al agapei (creştine), cu şapte comeseni aşezaţi la o masă semicirculară, după modelul antic(1); dar pâinile şi peştii de pe masă, şi mai ales coşurile cu pâine de alături, situează indubitabil scena în context biblic, ca ilustrare a episodului înmulţirii pâinilor şi săturării mulţimilor(2); pe de altă parte, existenţa mesei, poziţia comesenilor, atitudinea personajului central care pare a frânge pâinea şi, nu în ultimul rând, paharul de pe masă, trimit la *Cina cea de Taină* (3), apoi la practica apostolică a "frângerii pâinii"(4) şi în fine la celebrarea jertfei euharistice, Taină a Bisericii şi condiţie a mântuirii(5). Această polisemie, caracteristică dealtfel unei iconografii prin definiţie simbolice, este cu atât mai proprie unui subiect din ordinea sacramentală definită (şi operând efectiv) prin simboluri. Şi aceasta nu este singura temă iconografică paleocreştină referitoare la Taine; în catacomba lui Callist, o încăpere ilustrând *in extenso* această tematică a fost supranumită "Capela Sacramentelor".[44]

*

Relevante pentru începuturile artei ecleziale sunt şi unele consideraţii de ordin morfologic şi stilistic prilejuite de pictura hypogeelor, mai întâi.[45]

Pentru tema Bunului Păstor de pildă, catacomba Domitillei oferă posibilitatea comparaţiei între o scenă bucolică aparţinând fazei păgâne a înhumărilor (sec.I) şi scena propriu-zis creştină

[43]Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.26.
[44]Hertling-Kirschbaum, *Catacombs*, p.239s; cf. Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.22s.
[45]Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.27.

(sec.IV). Din punct de vedere al mijloacelor de expresie, ambele relevă aceeaşi virtuozitate a artei elenistice, dar cu rezultate semnificativ diferite. Astfel, dacă în primul caz este evidentă preocuparea pentru redarea iluziei spaţiale de adâncime, pentru indicarea mişcării şi mai ales a volumelor, prin distribuirea consecventă a umbrelor şi luminilor şi raportarea acestora la sursa (unică) de lumină, în al doilea caz, această interpretare realistă face loc unei interpretări mai abstracte, care se traduce prin eliminarea axelor diagonale şi concentrarea reprezentării la un singur plan, ordonarea simetrică a compoziţiei şi schematizarea figurilor.

Neputând fi atribuită lipsei de măiestrie sau scăderii meşteşugului, această neglijare a valorilor naturalist - iluzioniste corespunde unei opţiuni conştiente care le consideră inapte sau cel puţin improprii pentru redarea Ideii, a Logosului. Or, este evidentă preocuparea de a comunica (spectatorului) o noţiune sau de a descrie o acţiune şi nu de a crea iluzia unei acţiuni aievea. Elementele compoziţiei (figurile) nu mai sunt subordonate relaţiei (funcţionale) dintre ele, ci sunt puse în relaţie cu privitorul, fiind investite cu o funcţie revelatoare, proprie dimensiunii simbolice a noii arte. În acelaşi timp, odată cu eliminarea iluziei [26/27] de profunzime spaţială, se evită dematerializarea optică a peretelui, în acord cu o concepţie decorativă nouă, în vădită opoziţie cu vechea artă pompeiană, de pildă.

Funcţia simbolică şi principiul decorativ vor caracteriza dealtminteri arta monumentală creştină în întreaga ei evoluţie. Este, desigur, semnificativ faptul că aceste trăsături îşi găsesc o ilustrare promptă încă de la începuturile acesteia şi nu numai în legătură cu Bunul Păstor, ca în cripta Lucinei din catacomba lui Callist (sec.II), ci şi într-o serie întreagă de teme biblice: Jertfa lui Avraam, Tinerii evrei în cuptorul de foc, Noe etc., unde scenele sunt degrevate de orice intenţie narativă, personajele fiind înfăţişate simplu ca oranţi, ca suflete mântuite, în rai.

Nu întâmplător, acestei esenţializări în ordinea expresiei îi corespunde, în plan conţinutal, cristalizarea tematicii mântuirii, ambele concurând la afirmarea a ceea ce s-a numit dimensiunea soteriologică a artei paleocreştine, ca primă ilustrare a iconomiei mântuirii.

*

* *

1. 2. Concepţiile privind **configuraţia** şi **simbolismul** şi, în funcţie de acestea, amenajarea locaşului de cult în Biserica primară pot fi, în măsura în care sunt decelabile în datum-ul arheologic şi literar-documentar, deosebit de relevante pentru constituirea iconografiei creştine, sub aspectul programatic al *Erminiei*, adică al ordonării şi distribuirii temelor în spaţiul arhitectural dedicat cultului.

Urmând Cinei celei de taină, care a avut loc -după tradiţie- în *foişorul de sus* (υπερωον) al casei părinteşti a evanghelistului Ioan Marcu, ritualul nou instituit al *frângerii pâinii* a fost săvârşit de apostoli în case particulare (Fapte 2,46), aparţinând creştinilor convertiţi, fie dintre iudei, fie dintre neamuri. Erau preferate anumite încăperi, acelea de primire în general şi anume: *foişor*(Fapte 20,7), *atrium, triclinium* şi uneori *basilica privata* sau "*casa egipteană*", specifice locuinţelor obişnuite din ambianţa mediteraneană orientală şi greco-romană, apte să găzduiască adunarea euharistică (συναξισ) şi în general reuniunea credincioşilor, numită de Sf.Ap.Pavel "biserica din casă"— εκκλησια κατ'οικον (Rom 16,5).[46]

Pe măsura extinderii comunităţii şi a regularizării întrunirilor, folosirea ocazională a unor astfel de încăperi fiind tot mai frecventă, s-a impus necesitatea ca acestea să fie scoase din uzul profan şi să fie dedicate numai adunării cultuale (συναξισ)[47], devenind "casa bisericii", *domus ecclesiae* (οικοσ εκκλησιασ), sau "*biserică titulară*" (de la *titulus*, încăpere specifică unor case romane), fie sub titlu privat, fie în posesia comunităţii, prin donaţie sau cumpărare.

Dacă iniţial reuniunea era precedată de o simplă pregătire, similară celei din "foişorul aşternut gata" pentru Cina cea de taină (Mc.14,12-15), care nu afecta caracterul de locuinţă şi uzul domestic al încăperii şi cu atât mai puţin configuraţia interioară a acesteia, odată cu [27/28] destinarea ei permanentă şi exclusivă cultului, s-au produs treptat şi anumite amenajări, menite să înlesnească atât desfăşurarea ritualului şi a catehizării cât şi participarea nestânjenită a asistenţei la oficierea publică (λειτουργια).

Indicii privind caracterul şi mobilul unor astfel de amenajări pot fi extrase din rezultatele cercetărilor întreprinse pe diverse şantiere arheologice din vechile situri mediteraneene şi orientale.[48] S-au investigat, de pildă, vestigii ale unor locaşuri preconstantiniene identificate sub

---

[46]Casa romană (mediteraneană) la Vitruvius, *Arhitectura* VI,5; tr.rom. p.273; detalii şi plan la Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.40s; εκκλησιαι κατ 'οικουσ la Rordorf, *Liturgie*, p.475; cf.Branişte, *Liturgica*, p.282.
[47]Origen, Περι ευχησ (*De Oratione)*, *PG*, vol.CXVI, c.180.
[48]Cele mai însemnate sunt prezentate, cu bibliografie, la Branişte, *Liturgica*, p.286-88.

fundaţiile unor edificii bazilicale ulterioare, fapt ce a permis unele constatări interesante, între care este de amintit tendinţa asigurării unui spaţiu determinat pentru cler şi, respectiv, pentru credincioşi, de aici şi preocuparea pentru amplasarea mesei altarului într-un spaţiu specific: *absidă* sau *exedră*.

Rezultatele parţiale astfel obţinute şi-au aflat confirmarea în urma descoperirii ansamblului pluri-religios de la Dura Europos pe Eufrat (Siria), o localitate situată la marginea imperiului, unde coexistau (în sec.III), alături de unele temple păgîne mai vechi, o sinagogă şi o biserică creştină, toate împodobite cu picturi.[49]

Din punct de vedere arhitectonic, locaşul creştin reprezintă o evoluţie tipică pentru casa-biserică (*domus ecclesiae*): o locuinţă construită la jumătatea secolului al II-lea, având câteva camere grupate în jurul unei curţi, a fost transformată în biserică în anul 232 (dată consemnată de un grafit). Amenajarea a constat în comasarea a două încăperi într-una singură, rezultând o sală dreptunghiulară spaţioasă (aprox.11x5 m), afectată cultului liturgic curent (euharistic), cu altarul amplasat în latura de răsărit, o altă cameră fiind transformată în baptister, cu respectiva cuvă baptismală (colimvitra).[50]

Totodată, vechea pictură păgână (ale cărei urme sunt decelabile *in situ*) a fost înlocuită în această împrejurare cu pictură creştină, îndeajuns de elaborată morfologic şi stilistic şi destul de evoluată din punct de vedere iconografic. Edificatoare, în această ordine de idei, este mai ales constatarea că în spaţiul liturgic astfel constituit a putut fi articulat un program iconografic ad-hoc, adecvat tematic funcţionalităţii specifice fiecărei încăperi, ca o dovadă a evoluţiei pe care iconografia creştină a înregistrat-o între timp. Aici, ca şi în alte situri, este evidentă strădania de a obţine o anumită configurare interioară—chiar şi în spaţii preexistente, mai greu de subsumat unei tipologii comune—încât, dată fiind certa intenţionalitate a demersului, este interesant de văzut şi cărei exigenţe anume (în plan ideatic) îi corespunde.

În această ordine de idei, vechile rânduieli bisericeşti, legitimate de o tradiţie neîntreruptă ce urcă până în vremea Apostolilor, cuprind şi unele norme privitoare la dispoziţia locaşului de cult paleocreştin, [28/29] în conformitate cu exigenţele cultului, desigur, dar şi cu un anumit simbolism. Astfel, în *ecclesia*—adunare, comunitatea era grupată pe categorii, bărbaţi şi femei de

---

[49]Supra, cap.I, nota 6; cf. Cumont, *Fouilles*; Aubert, "Fouilles"; Bauer, "Chr.Chapel"; Rostovtzeff, *Escavations*; Kraeling, *Excavations*; Rostovtzeff, *Dura-Europos*; Lassus, "Maison des chrétiens" etc.
[50]Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.638; Rordorf, *Liturgie,* p. 479sq.

pildă, sau clerici (conform treptelor ierarhice), credincioşi (după starea socială), catehumeni (în stadii de iniţiere diferite), penitenţi (în diverse grade) etc., fiecare dintre acestea avându-şi locul determinat în cadrul *synaxei*.

Or, această distribuţie, aşazicând spaţială a congregaţiei, era firesc să se regăsească şi în configurarea spaţiului real al *ecclesiei*—locaş. Pe de altă parte, aceasta corespunde şi cu imaginea simbolică a bisericii ca navă cârmuită de episcop sau ca staul al oilor (*Constituţiile Apostolice*, II,57) şi totodată cu viziunea detaliată din *Testamentum Domini* (I,19), care precizează nu numai compartimentarea edificiului, dar şi proporţiile, cu indicarea dimensiunilor respective.[51]

Este extrem de semnificativ, prin urmare, faptul că sus-menţionata amenajare interioară a celui mai vechi locaş de cult care s-a păstrat la Dura Europos corespunde cu destulă exactitate reglementărilor din acea vreme privind ambianţa adunărilor de cult, aşa cum sunt ele conţinute în versiunea locală, siriacă a *Didascaliei* (sec.III). Potrivit acesteia, încăperile destinate efectiv cultului euharistic trebuie să fie "orientate", adică situate pe axa est-vest, aceasta în evidentă legătură cu practica rugăciunii "*versus orientem*", recomandată de *Didascalie* pe baza unei vechi tradiţii de inspiraţie eshatologică.[52] Aşa se şi explică preocuparea cu totul aparte, manifestată încă în ambianţa paleocreştină, pentru înfăţişarea peretelui dinspre răsărit din încăperile de cult: fie că prezintă o suprafaţă simplă, fie că este prevăzut cu o nişă, arcosoliu, nişă absidială, exedră sau absidă -în sălile basilicale de mai târziu- din decorul oricât de restrâns al acestora nu lipseşte de regulă semnul crucii, ca un *memento* al Parusiei.

*

În ceea ce priveşte ambianţa decorativă generală a unor astfel de încăperi, ea poate fi cu uşurinţă aproximată pornind tot de la zestrea artistică a catacombelor.[53]

Acestea adăpostesc în încăperile mai speciale (cryptae, cubicula) adevărate capele, cu decoraţia obişnuită a caselor romane, graţie şi reflexului adânc înrădăcinat de prelungire în ambianţa funerară a atmosferei familiale, domestice, dar mai ales datorită preferinţei creştinilor pentru o artă neutră, domestică, dacă se poate, epurată de conotaţiile religioase păgâne. Pe de altă parte, ambianţa subterană, slab (sau deloc) luminată, impunea, desigur, un decor sobru, esenţializat, cu o necesară preponderenţă a fondurilor albe.

---

[51]Braniţte, *Liturgica*, p. 302-303.
[52] Rordorf, *Liturgie*, p.483-84.
[53]Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.16-28; Hertling-Kirschbaum, *Catacombs*, p.196.

Decoratorii catacombelor, aceiaşi pe cât se pare cu cei ce zugrăveau şi locuinţele obişnuite, urmăreau aşadar o articulare arhitectonică a interioarelor, evitând iluzionismul şi *vedutele* (ilustrate) perspectivice [29/30] pompeiene şi cu atât mai mult tablourile de gen, de inspiraţie mitologică. Peretele era delimitat orizontal de un soclu (zugrăvit) în partea inferioară, şi de un brâu de încadrare în partea superioară, reprezentând o cornişă; zona mediană era împărţită în panouri decorative prin chenare, întregul ansamblu fiind ritmat vertical de pilaştri. Dacă tavanele locuinţelor imitau, în stilul picturii de gen, umbrare (pergole sau filigorii) cu grinzi uşoare, suspendate şi vrejuri de plante agăţătoare, flori, fructe, amoraşi, măşti etc., printre care se străvede albastrul cerului, tavanele hypogeelor prezintă un decor mult simplificat, articulat arhitectonic ca şi pereţii, liniile geometrice evocând (disimulat) semnul crucii reluat în diverse variante. Un exemplu concludent în acest sens îl oferă tavanul din cripta Lucinei (sec.II), cu alternanţa reprezentărilor *Păstorului cel Bun* şi *Orantei* în decorul sever, preponderent geometric, axat pe tema crucii.

Chiar şi atunci când este introdus decorul vegetal, pentru a ilustra de pildă tema anotimpurilor, ca în hypogeul lui Ianuariu, scenele de cules constituie pretextul desfăşurării unei prodigioase ornamentici vegetale în registre orizontale, subordonate aceluiaşi principiu decorativ. Acesta este potenţat, odată mai mult, de albul de var al fondului şi paleta coloristică sobră, restrânsă la culorile naturale, în general pământuri, adecvate frescei.

Particularităţile stilistice şi de concepţie astfel conturate în ambianţa hypogeelor se vor regăsi în chip firesc în amenajarea încăperilor destinate cultului euharistic din casele-biserici, *tituli* sau *domus ecclesiae*, articularea geometrică a decorului acestora oferind totodată şi suprafeţele adecvate (panouri decorative) pentru transpunerea la lumina zilei a scenelor iconografice cristalizate anterior în aceeaşi ambianţă a catacombelor.

Acelaşi locaş de la Dura Europos stă mărturie în acest sens, asociind într-un singur ansamblu teme paleocreştine (*Păstorul cel Bun*), cu scene din Vechiul Testament (*Căderea protopărinţilor Adam şi Eva în păcat*, *David şi Goliat*) şi din Noul Testament (*Iisus şi samarineanca*, *Vindecarea ologului de la Vitezda*, *Potolirea furtunii pe mare*, *Mironosiţele la Mormânt*). Aceasta din urmă reprezintă formularea strict evanghelică a temei *Invierea Domnului*,

cu femeile Mironosiţe şi ostaşii la Mormânt, formulare ce evocă —pentru prima oară, se pare— şi Patimile Domnului, subiect abordat anterior cu extremă reticenţă.[54]

În lumina celor de mai sus, Dura Europos constituie un reper important într-o succesiune presupus numeroasă de alte asemenea ansambluri unitare (arhitectural şi iconografic), dintre care doar o parte atestabile arheologic sau documentar. În această ordine de idei, el se află în situaţia privilegiată de a putea servi drept terminus *ad quem* într-o evoluţie a iconografiei creştine ce-şi are obârşia în arta funerară a hypogeelor, dar şi ca terminus *a quo*, pentru evoluţia ulterioară a acesteia. [30/31]

*

Pentru retrasarea celei dintâi, în liniile esenţiale cel puţin, poate fi interogată profitabil şi sculptura paleocreştină, cu precădere cea de factură funerară. Dacă statuia de filosof (învăţător) a lui Hipolit şi statueta *Păstorului cel Bun* (ambele din sec.III, aflătoare în Muzeul Lateran) evocă teme paleocreştine cunoscute, reproducându-le ca atare, reliefurile sarcofagelor prezintă o iconografie creştină mai evoluată tematic şi destul de elaborată. Evoluţia avută aici în vedere se traduce în general prin ceea ce s-ar putea numi, mutatis mutandis, trecerea de la lexic la sintaxă, adică juxtapunerea de o manieră coerentă a unor teme iconografice într-un limbaj încă incipient, dar nu lipsit de relevanţă. [55].

Anumite circumstanţe, ţinând de condiţiile specifice pe care le implică uzul sarcofagelor, par să fi înlesnit un oarecare avans al iconografiei sculpturale faţă de cea picturală.

O posibilă explicaţie rezidă în faptul evident că doar persoane de o anumită stare materială şi socială puteau procura materiale costisitoare, ca marmura ori porfirul, pe care să le încredinţeze apoi, cu remuneraţia de rigoare, unor artizani consacraţi, care să confecţioneze opere (unicat) la comandă. Comunităţile creştine din primele două secole nu par să fi numărat între membrii lor oameni foarte bogaţi sau de rang înalt şi din această pricină puţinii creştini mai de vază sau mai cu stare, cum ar fi cei "din casa Cezarului" (Fil. 4,22) sau "preaputernicul Teofil" (Lc. 1,l; Fp. l,l), vor fi apelat, de va fi fost cazul, la produsele de serie ale atelierelor de sculpturi funerare, cu grija evidentă de a alege, fie modele mai neutre religios, care să nu lezeze sensibilitatea creştină, fie din acelea cu o decoraţie mult simplificată, epurată pe cât posibil de

[54]Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p. 637-39
[55]Kitzinger, *Byz.Art*, p.23s; Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.29s.

reziduuri păgâne. Cert este că în secolul al III-lea, de când datează primele sarcofage specific creştine, decorul lor sculptural confirmă, succesiv, ambele alternative.

În această ordine de idei, unul din cele mai vechi monumente plastice creştine, sarcofagul din La Gayolle (începutul sec.III), derivat tipologic din modelul de pat grecesc, prezintă pe faţadă o succesiune de teme şi motive paleocreştine, încadrate lateral de două reprezentări antice, presupuse a fi Soarele (bustul lui Apollo) şi un *genius loci* (divinitate şezând).[56] Printre elemente de peisaj (râu, copaci, stânci) sunt înfăţişate în ordine: tema *Pescarului de suflete*, motivul *ancorei*, *Oranta, Invăţătorul şi învăţăcelul*, *Păstorul cel Bun*, fiecare dintre acestea justificând o interpretare în sens soteriologic a ansamblului, dar mai mult prin efect cumulativ decât printr-o formulare compoziţională limpede. Pe lângă aceasta, factura arhaizantă şi mai ales tematica mixtă, compozită plasează sarcofagul într-un stadiu tranzitoriu, tributar încă în mare măsură împrumuturilor din repertoriul păgân, [31/32] dar şi grevat în acelaşi timp de sincretismul religios caracteristic perioadei Severilor.[57]

Se impunea ca o necesitate în acest context epurarea iconografiei creştine atât de reminiscenţele acuzat păgâne, cât şi de posibilele infiltraţii (subreptice) de sorginte gnostică. Pe linia acestei (salutare) evoluţii se înscriu şi câteva sarcofage de tradiţie alexandrină, ale căror reliefuri poartă pecetea acestei evidente epurări, înfăţişând un decor de extremă simplitate şi cu o iconografie încă arhaică.

Sarcofagul de la Palazzo dei Conservatori din Roma, o covată strigilată de tip alexandrin (sec.III), prezintă în panoul central tema *Păstorul cel Bun* (mesaj soteriologic evident), în nişele din flancuri câte un efeb cu făclia întoarsă spre pământ (vechi simbol al inevitabilei extincţii), iar în câmpuri, doar ornamentul (strigilat) specific. Acelaşi mesaj este ilustrat pe un sarcofag

---

[56]Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.31.

[57]Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.643 citează pe istoricul roman Aelius Lampridius care, în *Vita Alexandri Severi,* menţionează că împăratul păstra în *lararium* imaginile lui Iisus, Apolonius de Tyana, Avraam şi Orfeu, cinstindu-i ca binefăcători ai umanităţii. Prin urmare, deşi temele (paleo)creştine , citite de la stânga la dreapta pot acredita următoarea interpretare: prin botezare (de către Pescar) se dobândeşte nădejdea (ancora) mântuirii sufletului (Oranta), iar prin iniţierea (de Învăţător) se asigură deplina mântuire (prin Bunul Păstor); totuşi, această lectură nu reuşeşte să includă cele două reprezentări antice şi nu corespunde ierarhizării efective a scenelor pe faţadă, care dă întâietate Filosofului şi nu Bunului Păstor; încât pare mai plauzibilă o lectură în cheie sincretist gnostică eventual, care să integreze figura apolinică (Logosul) şi divinitatea şezând (Entitatea supremă) reprezentate în flancuri şi care să justifice poziţia centrală a temei iniţierii (Gnosticul).

contemporan (aflător la Santa Maria Antiqua) prin temele *Păstorul cel Bun, Oranta, Pedagogul-Filosof* şi exemplificat totodată cu scena finală din episodul lui *Iona*.

Precum se vede, simplitatea face treptat loc unei decoraţii mai complexe, având în vedere că, în răstimpul secolelor I şi II, iconografia creştină îşi cristalizase propriile reprezentări, putînd furniza, deci, o tematică de-acum consacrată, aptă a înlesni extinderea reliefurilor sculptate pe întreaga suprafaţă disponibilă.

Astfel, un alt sarcofag-covată, similar celui de tip alexandrin descris mai sus, propune o iconografie mai amplă şi destul de elaborată, desfăşurând o friză în relief cu *Păstorul cel Bun* în centru, între două grupuri compuse simetric: de o parte *Învăţătorul* (cu un codice în mână) şi cei doi ucenici, iar de cealaltă *Mater Ecclesia* (cu un volumen) şi două figuri feminine, reprezentând, una—sufletul mântuit—*Oranta*, iar cealaltă—sufletul în stadiul de iniţiere. Două protome de berbec (servind şi drept mânere) încadrează friza ca un "memento mori" reminiscent din repertoriul antic funerar, nu fără legătură însă cu tema centrală a *Păstorului cel Bun*. Aceasta constituie, dealtfel, cheia de interpretare a întregii compoziţii, precizându-i caracterul eminamente soteriologic: opera mântuitoare a Domnului (Păstorul), are ca premiză lucrarea Sa învăţătorească (Pedagogul) şi se împlineşte în Trupul Său tainic (Biserica).

Este evidentă tendinţa (şi posibilitatea) articulării temelor într-un sistem (sintactic) coerent şi în acest sens se şi înscrie evoluţia [32/33] iconografiei creştine în a doua jumătate a secolului al III-lea, nu fără legătură tocmai cu suportul perfect adecvat pe care îl oferă faţadele sarcofagelor. Pe o astfel de suprafaţă se pot derula chiar episoade biblice întregi, ca de pildă cel al profetului *Iona*, frecvent întâlnit dealtminteri în arta paleocreştină.

Pe de altă parte, orice sarcofag constituie un obiect de sine stătător, delimitat precis în spaţiu, fapt ce pretinde un decor unitar şi coerent tematic. Acesta se poate extinde fie pe întreaga faţadă, ca în cazul sarcofagului din Copenhaga, unde ciclul lui *Iona* se desfăşoară (continuu) într-o friză încadrată în flancuri doar de reprezentările simetrice ale *Păstorului cel Bun* (care-i direcţionează mesajul în sensul soteriologiei creştine), fie pe un singur registru al acesteia, atunci când suprafaţa este astfel împărţită pentru a face loc unui decor mai amplu. Este cazul cunoscutului sarcofag nr.119 din Muzeul Lateran (aproximativ 270-280), care înfăţişează, în două frize orizontale, povestirea lui *Iona* (în registrul inferior) şi diferite scene biblice din Vechiul şi Noul Testament (în registrul superior), asociate după un criteriu de concordanţă mai greu

identificabil, cărora li se alătură teme paleocreştine cum ar fi *Pescarul* (cu undiţa) şi *Păstorul* (într-un staul), precum şi o serie de elemente pitoreşti din tradiţia elenistică alexandrină.

În această ordine de idei, se poate acredita constatarea — importantă, dar deloc surprinzătoare— că succesiunea scenelor ce reproduc istorisirea biblică pare transpusă ca atare din paginile manuscriselor în reliefurile sarcofagelor, consfinţind astfel introducerea procedeului narativ —şi a stilului subsecvent— în friza sculpturală şi de aici în pictura creştină ulterioară, în frescă sau în mozaic.

*

* *

1. 3. Arta paleocreştină însumează, precum s-a putut constata, pe lângă numeroase vestigii arheologice, un număr considerabil de piese iconografice (sculpturi, reliefuri, fresce etc.) şi chiar ansambluri monumentale (arhitectură şi iconografie), create în şi pentru *ambianţa eclezială*, fie aceasta liturgică, sacramentală ori funerară. Această circumstanţă, pe lângă pecetea de inconfundabilă spiritualitate pe care le-o imprimă, le conferă—virtual sau *in actu*— un statut aparte şi totodată, dacă nu chiar condiţia, atunci măcar aspiraţia *canonicităţii*.

Or, dacă existenţa ca atare a patrimoniului paleocreştin este un fapt de domeniul evidenţei (înseriat, catalogat, editat şi mediatizat etc.), alte aspecte, privind de pildă circumstanţele producerii fenomenului, sau ţinând de caracterul său *eclezial*, ori de calitatea *culturală* şi/sau de semnificaţia *simbolică* a pieselor şi monumentelor, pot fi supuse în continuare interogaţiei.

Reticenţa primilor creştini faţă de artă era firesc (şi inevitabil) să se răsfrângă asupra meşteşugului ca atare şi asupra artizanilor înşişi. Legea veche condamna sever, cu frecvenţa unui leit-motiv, odată cu *chipurile*, şi pe cei ce le confecţionau (Ps.113,16; Ier.10,14-15) încât, un biblicist ca Origen ori un rigorist ca Tertulian (*De idololatria*, 3) [33/34] nu includ (sau exclud de-a dreptul) practicarea artelor, printre profesiunile ce pot fi exercitate de creştini.[58]

Pe de altă parte, este evident faptul că interdicţia priveşte în mod explicit idolatria — cultul şi confecţionarea idolilor— iar nu artizanatul ca atare şi nici meşteşugurile în genere (Tertulian, *De idololatria*, 8, *PL*,14).[59]

---

[58]Leclercq, "Iconographie", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.15; Bîcikov, *Estetica*, p.220s, 264.

[59]Acestea, în virtutea unei stări originare de neutralitate pot avea o bună sau rea întrebuinţare, înzestrarea şi calificarea artistică constituind pure virtualităţi pe care resorturi ţinând de condiţia umană le orientează într-un sens sau altul (Bîcikov, *Estetica*, p.224).

Circumstanţele alcătuirii Cortului Mărturiei sunt mai mult decât instructive în acest sens: ele sunt paradigmatice. Biblia consemnează nu întâmplător că, odată cu primirea Legii, Moise a primit în muntele Sinai şi modelul viitorului locaş de închinare, precizându-i-se toate detaliile constructive şi decorative —în termenii celei mai riguroase *erminii*, dealtfel— nominalizându-i-se până şi meşterii (Beţaleel şi Oholiab) investiţi special în vederea acestei lucrări (Exod, cap.31). Or, este de subliniat (anticipând întrucâtva) că ideea unui prototip scripturistic (vetero-testamentar) a ceea ce mai târziu va fi *Erminia*, faptul exercitării autorităţii (religioase) pe tot parcursul lucrărilor, de la proiect la târnosire, precum şi uzanţa consacrării (harismatice) a artizanilor situează dintru început problematica artei religioase în sfera *canonicităţii*.

În această ordine de idei, este de înţeles că, menţinându-se pe linia unei necesare epurări, promovată în general de apologeţi, alţi scriitori creştini vor adopta poziţii mai nuanţate în efortul lor salutar de evaluare critică şi preluare selectivă a moştenirii culturale antice. Dacă Tertulian repudia *de plano* şi *in integrum*, de pe poziţii montaniste (susceptibile de erezie) civilizaţia antică, Origen recomandă evitarea în general a cultivării imaginilor de către creştini şi, în acest context, el consideră îndeletnicirea artizanală ca pe o profesie nepotrivită pentru un creştin. Exercitarea acesteia în cadrul unui atelier elenistic de pildă, care producea obiecte de cult pentru diferite religii, ar fi putut pune, într-adevăr, un artizan creştin, în faţa a ceea ce s-ar numi azi un conflict de conştiinţă.[60]

În atari condiţii, şi Clement Alexandrinul, spiritul (pedagogic) cel mai deschis culturii vremii sale, apreciază că un creştin nu poate practica o astfel de îndeletnicire "amăgitoare", compromisă şi compromiţătoare. În temeiul interdicţiilor vechi-testamentare şi sub impresia indusă de spectacolul aberant al idolatriei, el nu poate admite artele aservite acesteia în sistemul culturii creştine (*Stromata*, VI,164). Este verdictul avizat al unui bun cunoscător al culturii antice în general, dar şi al artei elenismului târziu, nu numai sub aspectul conţinutului, ci chiar în detaliile privind "tehnologia" creării imaginilor în artele plastice.[61] De aceea, atunci când se vor referi *stricto sensu* [34/35] la arta creştină, opiniile sale pot fi creditate cu autoritatea şi ponderea cuvenite.

Afirmarea progresivă a unei arte cu un conţinut creştin, abundenţa producţiilor acesteia în spaţiul hypogeelor din ambianţa mediteraneeană (inclusiv la Karmuz, Alexandria) sunt constatări

[60]Sf.Ap.Pavel despre idolotite (I Cor VIII,7-13).

de facto, care suscită unele consideraţii privitoare atât la mediul artistic care le-a produs, cât şi la statutul artizanilor înşişi.

Dacă sculptarea sarcofagelor, de pildă, şi, în general, producerea pieselor artistice mobile, prin diverse procede (turnare, cizelare, pictare etc.) putea fi încredinţată, la începuturi, mai ales, şi cu minime precizări iconografice, unor ateliere sau artişti nu neapărat creştini, lucrările efective din catacombe, precum diversele amenajări arhitectonice, zugrăveli, picturi, sculpturi etc., nu se puteau întreprinde fără prezenţa *in situ* a artizanilor respectivi, meşteri sau artişti.

Or, având în vedere necesitatea imperioasă ca aceste refugii (salvatoare, în anumite circumstanţe) să fie protejate, nu numai de eventuale profanări ci şi de simpla indiscreţie, accesul unor persoane din afara comunităţii nu se poate susţine. E de presupus, mai degrabă, şi cu destulă temeinicie, că arta creştină a catacombelor aparţine, în cea mai mare parte, unor artizani creştini, pe care comunitatea creştină îi va fi numărat între membrii săi, şi dintre care unii odihnesc în aceste morminte chiar.[62]

Şi unele argumente interne, cum ar fi transpunerea iconografică a unor subtilităţi de ordin doctrinar sau cultic, presupunând un anumit grad de iniţiere, pe de o parte, iar pe de alta factura în general artizanală a picturilor, care denotă o condiţie artistică mai smerită, pot fi invocate cu suficient temei în susţinerea paternităţii creştine a artei hypogeelor.

*

Proliferarea imaginilor creştine indică cert consideraţia cu care acestea erau privite de credincioşi; dar dacă şi în ce măsură această consideraţie se va fi exprimat şi prin forme de cult specifice, sau care va fi fost atitudinea ierarhiei bisericeşti faţă de ele, nu se poate preciza cu aceeaşi certitudine. E de presupus doar că atunci când decorau mormântul unui simplu credincios şi se datorau aşadar unei iniţiative personale sau familiale, ele erau privite cu o consideraţie motivată personal ori izvorâtă din spirit de familie. Atunci când împodobeau însă mormântul unui martir, manifestările comemorative periodice (natalitia, γενεθλιον), care prilejuiau actualizarea chipului *cultic* al sfântului, se puteau răsfrânge firesc şi asupra chipului *zugrăvit* al acestuia, chiar sub aspectul unei cinstiri de ordin secund.[63]

---

[61]Bîcikov, *Estetica*, p.264.
[62]Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.189; Hertking-Kirschbaum, *Catacombs*, p.181.
[63]Rordorf, *Liturgie*, p.366s.

Că unele reprezentări iconografice puteau suscita de-acum atitudini cultice rezultă şi din simpla constatare că tocmai cele pasibile de mai multă cinstire erau şi cele mai tăinuite în decorul pictural, semnul Crucii, de pildă, între liniile ornamentale, iar Mântuitorul şi Maica Domnului [35/36] sub figurări simbolice, alegorice sau tipice.[64]Această disimulare poate fi reflexul grijii autorităţii bisericeşti de a nu le expune profanării, dar poate fi şi indiciul cinstirii de un grad diferit, dacă nu cumva de o altă ordine cultică, adoptată deopotrivă, de credincioşi şi de cler.

Oricum, este evident că astfel de împrejurări reclamau prezenţa ierarhiei bisericeşti, uneori prin reprezentanţii săi cei mai autorizaţi — episcopii— încât, punându-se problema atitudinii Bisericii vis-a-vis de începuturile artei creştine, primul lucru care se poate spune cu certitudine este că, neputând fi ignorate, acestea erau cel puţin tolerate. Prin urmare, dacă circumstanţa rostului funerar îngăduia afirmarea iniţiativei personale a credincioşilor, prezenţa ierarhiei la manifestările ceremonial-cultice (funerare şi/sau comemorative) presupunea şi acceptarea *de facto* a ambianţei arhitectonice şi iconografice în care acestea aveau loc, ca o primă instanţă în consacrarea cultică a acesteia.

Pe de altă parte, nu este mai puţin adevărat că în acest spaţiu, astfel amenajat şi decorat, au putut fi adăpostite adesea, mai cu seamă în răstimpurile de înăsprire a persecuţiilor, întrunirile comunităţii şi chiar adunările euharistice.[65] Dacă nu există o dovadă certă că săvârşirea cultului în astfel de împrejurări ar fi fost condiţionată de vreo reamenajare prealabilă (şi cu atât mai puţin de îndepărtarea picturilor!), sunt unele indicii, în schimb, că ambianţa hypogeelor a putut fi transpusă ulterior în bisericile de la suprafaţă, de n-ar fi să amintim aici decât practica amplasarii altarului pe morminte sau moaşte de martiri, care-şi are obârşia în catacombe, de unde a trecut în martirioane şi, de aici, în bazilici.[66]

Aceste constatări sunt de reţinut, întrucât vin să corecteze imaginea începuturilor artei ecleziale propuse uneori în termenii unei producţii oarecum folclorice, sustrasă atenţiei şi controlului Bisericii.[67] Lipsa atestărilor documentare nu poate fi interpretată ca acceptare nediferenţiată, *tale quale*, a oricăror iniţiative sau produse mai mult sau mai puţin artistice;

[64]Leclercq, "Iconographie", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.12.
[65]Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.626.
[66]Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.38s.
[67]Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, p.II, p.194.

prevederi disciplinare au reglementat viaţa Bisericii dintru început şi în ansamblul ei, incluzând nu în ultimul rând manifestările de cult.[68]

Pe de altă parte, având în vedere că simbolurile, fie grafice, fie figurale, se pot articula cu uşurinţă într-un limbaj coerent şi cu adresă precisă în ceea ce priveşte semnificaţia, era necesar (nu şi suficient) ca inspiraţia sau contribuţia personală să se exprime prin semne sau motive de circulaţie generală între creştini.[69] [36/37]

Or, în măsura în care imaginile simbolice şi ulterior cele portretistice izvorau dintr-o astfel de iniţiativă personală, era la fel de necesar ca ele să fie supuse unei verificări prealabile spre a fi apoi promovate (sau nu) în spaţiul liturgic.[70]

Dacă la aceste consideraţii de ordin general se alătură şi concluziile cercetărilor arheologice care au identificat aceleaşi motive şi teme iconografice atât în Occident (Roma, Neapole) cât şi în Orient (Alexandria, Antiohia, Ierusalim) se poate întrevedea prezenţa eficientă a unui anumit criteriu, autoritativ, în receptarea imaginilor. Acesta nu s-a exercitat doar geografic-spaţial ci şi în timp, fiind identificabil un anume sincronism al frecvenţei reprezentărilor, corespunzător fazei simbolice, respectiv celei portretistice din evoluţia iconografiei.[71]

Răspândirea sincronă, la scara oikoumenei, a aceloraşi teme şi motive iconografice, apte să fie articulate logic într-un ansamblu unitar, validează aserţiunile avansate anterior privind intervenţia autoritativă a Bisericii şi confirmă constatarea că arta paleocreştină s-a constituit dintru început ca un sistem de simboluri, alcătuind, pentru cei iniţiaţi, un limbaj inteligibil, coerent şi complet. Anvergura acestui limbaj, gravitând în general în sfera soteriologiei, îi conferă capacitatea de a comunica anumite conţinuturi spirituale, de a suscita atitudini cultice, de a solicita preocuparea ierarhiei şi de a incita, nu în ultimul rând, reflexia teologică.

Nu este fără legătură cu contextul dat faptul că literatura creştină abordează în acest răstimp, între altele, şi posibilitatea reprezentării lui Dumnezeu Cel nevăzut şi spiritual; luând act

---

[68]În ceea ce priveşte imnografia, de pildă, Sinodul din Laodiceea (aprox. 360) interzice, prin canonul 59, "întrebuinţarea liturgică a psalmilor particulari", iar mai târziu, Sinodul de la Braga (Spania, 563) opreşte pătrunderea imnelor noi în cultul public (Vintilescu, *Poezia imnografică*, p.16, 68).

[69]Bréhier, *Art chrétien*, p.52s.

[70]Pentru picturi se pronunţă (restrictiv) de pildă can.36 al sinodului local de la Elvira-Illiberis (Spania, cca 303): "Placuit picturas în Ecclesia esse non debere ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur", interpretat ca o măsură cu caracter local, disciplinar şi nu dogmatic; v.Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol.I, p.240; Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.215.

[71]Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p. 671.

de existenţa unei arte creştine, apologeţii îşi pun de-acum problema (specifică erminiilor de mai târziu) privind înfăţişarea reală, istorică a Mântuitorului.[72]

Indicii că anumite motive sau teme iconografice erau apte să vehiculeze teze cu un conţinut dogmatic la nivelul disputelor doctrinare ale epocii, sunt oferite de polemica generată de Tertulian în legătură chiar cu o astfel de temă. Acesta profesa o teologie ireductibilă de factură rigorist montanistă, în virtutea căreia repudia vehement, de pildă, reprezentarea iconografică a *Păstorului cel Bun* ca simbol, nu numai al milostivirii creştine în general, dar şi al îngăduinţei Bisericii faţă de creştinii căzuţi (*lapsi*), care nu rezistaseră în momentele de cumpănă ale persecuţiilor, şi pe care montaniştii riguroşi refuzau să-i reprimească în comunitate. Se poate deduce de aici nu numai anvergura interpretărilor [37/38] pe care le putea comporta o temă sau alta, dar şi impactul pe care-l putea avea de-acum iconografia în viaţa bisericească.

Este neîndoielnic că o anumită încărcătură doctrinară subzistă în reprezentările iconografice şi această tendinţă se va impune şi va caracteriza arta creştină.[73]

Dar şi probleme de o factură particulară, ţinând de specificul artistic preocupă acum pe scriitorii creştini; trecerea de la simbolul abstract la simbolul figural, de exemplu, a prilejuit unele luări de poziţie interesante sub aspect didactic-ermineutic. Dacă simbolurile în general sunt înregistrate ca atare (dacă nu şi acceptate) —cu sau fără precizarea semnificaţiei— la un Tertulian sau Origen, receptarea figurărilor alegorice sau portretistice este condiţionată la Clement Alexandrinul (*Pedagogul*, III, 11, 59) de circumscrierea sensului lor.[74]

Exigenţa exprimată de apologet este deosebit de importantă pentru lămurirea noului statut al iconografiei, indicând drept *criteriu* al receptării şi confecţionării imaginilor, concordanţa dintre semn şi sens. În opera lui Clement Alexandrinul sunt decelabile, dealtminteri, chiar unele intenţii programatice privind arta în general şi în special pictura, în sensul stabilirii unor reguli precise (θεωρεμα), ceea ce ar însemna că de foarte timpuriu (sec.II-III) se conturează o teorie (estetică) a artei creştine promovând concepţia necesităţii reglementării practicii artistice.[75]

---

[72]Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.666; cf. Mureşianu, *Iconologia*, p.120s.
[73]Leclercq, "Iconographie", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.19.
[74]"Pecetea de pe inelele noastre să fie un porumbel sau un peşte sau corabia împinsă de un vânt favorabil sau o liră muzicală...dacă inelul are gravat un pescar, să ne aducă aminte pe apostol şi de copiii scoşi din apă"(Clement Alexandrinul, *Scrieri*, pt.I, p.339).
[75]Bîcikov, *Estetica*, p.227.

Asumându-şi această exigenţă, iconografia creştină îşi cristalizează în contextul frământărilor din veacul al III-lea principalele tipuri de reprezentare a scenelor din Vechiul şi Noul Testament, îşi conturează un stil propriu, vizibil în hieratizarea figurilor de *oranţi*, excelează, în fine, în tehnica frescei.

Expresivitatea simbolică pusă în serviciul spiritualităţii creştine este deci criteriul operant în geneza artei creştine şi în procesul de constituire a zestrei iconografice cu care aceasta va ieşi la lumină în veacul al IV-lea, când, ceea ce fusese un idiom rezervat unor iniţiaţi, va trebui să capete anvergura unui limbaj universal.[76]

I. 2. **Intenţii şi iniţiative de program iconografic**

2. 1. Premize ţinând de resortul doctrinal stau la temelia iniţiativelor constructive chiar şi atunci când acestea nu sunt apanajul exclusiv al Bisericii (ca în primele trei secole), trecând în bună parte în sarcina imperiului, odată cu campania de ctitorii inaugurată de Constantin cel Mare.[77] [38/39]

Pentru imboldul spiritual care a determinat construcţiile constantiniene nu poate fi decât semnificativă împrejurarea că cele mai importante dintre acestea şi anume bazilica Sf.Petru (Roma), Octogonul sau "Biserica Mare" (Antiohia), bazilica Sfintei Cruci şi rotonda Sfântului Mormânt (Ierusalim), bazilica Naşterii (Betleem) şi Sf.Apostoli (Constantinopol) şi-au deschis şantierele între anii 326-330, adică îndată după Sinodul I Ecumenic (Niceea, 325).[78]

Amplasarea lor exprimă deasemenea voinţa aplicării unui program coerent întrucât, acolo unde nu a fost impusă de pre-existenţa unor locaşuri (paleocreştine) anterioare, ea a fost stabilită conform unui plan ce urmărea constituirea unei "topografii simbolice", axată pe simetria dintre "Noul Ierusalim"—cetatea Regelui regilor, Hristos Παμβασιλευσ— şi "Noua Romă" — Κονσταντινου–πολισ, cetatea lui Constantin, βασιλευσ şi ισαποστολοσ.[79]

Aceeaşi voinţă programatică stă la baza gestului însuşi de întemeiere a Constantinopolului, (re)proiectat ca o replică a vechii Rome, fidelă în ceea ce priveşte edificiile

[76]Bréhier, *Art chrétien*, p.52; Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.195.
[77]Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.200s.
[78]Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.208,224,234.
[79]Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.227, 236; idem, *Empereur*, p.98; Runciman, *Civilisation*, p.25.

civile, dar actualizată religios din perspectivă creştină.[80] Dintre edificiile ecleziastice, cele mai importante, şi anume Hagia Sophia, Hagia Eirene-Palea şi Hagia Dynamis, întruchipează, în concepţia lui Constantin, o triadă epifanică consacrată manifestărilor atotputerniciei divine *pantocrateia*, în semn de gratitudine, desigur, dar ele constituie în acelaşi timp şi expresia teologiei trinitare împărtăşită de cel dintâi împărat creştin, iniţiatorul primului sinod ecumenic.[81]

Aspectul aceleiaşi intenţionalităţi (conştiente de sine), ce caracterizează în genere actul de guvernare constantinian, iese şi mai pregnant în evidenţă dacă se ia în considerare, pe de o parte, ataşamentul recunoscut al împăratului faţă de simbolul Crucii, iar pe de alta, reflexul acestui ataşament în toate acţiunile sale.

Cercetările întreprinse în Palestina, de pildă, pentru aflarea Cinstitei Cruci capătă semnificaţia unei restituiri istorice, materializată aşazicând prin săpături arheologice, pe Golgota şi împrejurimi, şi finalizată prin descoperirea ei miraculoasă şi expunerea în incinta complexului, între bazilică şi rotondă.[82]

Nu întâmplător semnul Crucii se regăseşte, intenţionat ca atare sau măcar resimţit, în planul (şi elevaţia) locaşurilor de cult, începând chiar [39/40] cu primele edificii constantiniene: planul bazilicii Sf.Petru (Roma) reproduce, graţie transeptului, crucea latină; martyrionul de plan central, precum cel din Capadocia, menţionat de Sf.Grigorie de Nyssa evocă, în configuraţia interioară, crucea grecească; la fel Biserica Sfinţilor Apostoli (Constantinopol) —martyrion al Apostolilor în concepţia împăratului Constantin, dar şi necropolă imperială— prototip al edificiilor (bazilicale) cruciforme (în plan şi elevaţie), descrisă ca atare de Sf.Grigorie de Nazianz; însfârşit, edificiile (martyrioane) de plan triconc, patruconc sau polilob din Orientul creştin, ca tot atâtea configurări monumentale ale semnului Crucii.[83]

---

[80]Ceremonia triumfului învingătorilor se desfăşura după tradiţia romană, pe un câmp al lui Marte, dar procesiunea ce-i urma nu mai avea drept ţintă templul lui Jupiter, ca la Roma, ci catedrala Hagia Sophia (Haussig, *Histoire CB*, p.95-96).

[81]Balthasar, *La Gloire et la Croix*, vol.2, p.174, n.145 citează în acest sens pe E.von Ivanka, "Der Aufbau der Schrift De Divinis Nominibus des Ps.-Dionysios" în *Scholastik*, 15,1940, p.386-99, care a cercetat "numirile Providenţei (la Dionisie dar şi la Grigorie de Nyssa,n.n.) după triada teologiei constantiniene, în relaţie cu cele trei biserici întemeiate de Constantin la Constantinopole: Hagia Sophia, Hagia Dynamis, Hagia Eirene"; cf. Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.227s.

[82]Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.253.

[83]Branişte, *Liturgica*, p.291,311s; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.l5l-54.

Voinţa programatică, evidentă în respectivele demersuri edilitare, se exprimă nu numai în planul simbolisticii monumentelor, ci se exercită efectiv şi în configurarea structurală a acestora, reclamată de funcţionalitatea cultică specifică a edificiilor bisericeşti.

Dacă într-un stadiu iniţial era încă în vigoare uzanţa mai veche, potrivit căreia locaşurile corespunzătoare cultului euharistic aparţin tipului bazilical, iar cele cu o destinaţie specială (baptisterii, martyrioane), dezvoltă în general tipologia de plan central (cu variante poligonale sau polilobe), odată cu ctitoriile constantiniene de la Locurile Sfinte, —care întrunesc deopotrivă funcţionalitatea euharistică şi pe cea comemorativă— se pun premizele unei evoluţii (simetrice) şi în plan structural, de asimilare reciprocă a respectivelor tipuri, într-un edificiu unitar, care să satisfacă —structural, funcţional şi simbolic— exigenţele proprii spaţiului eclezial.

Complexul de pe Golgota, de pildă, reunea într-o aceeaşi incintă, deşi încă separat, bazilica Sfintei Cruci şi rotonda Sfântului Mormânt, prima afectată cultului liturgic (euharistic) curent, cealaltă fiind rezervată anumitor zile de comemorare legate de sărbătoarea Învierii.[84] Faţă de acesta, o altă construcţie (constantiniană) contemporană şi anume bazilica Naşterii de la Betleem, constituia un pas înainte pe linia aceleiaşi evoluţii întrucât reunea, de data aceasta într-un singur edificiu, corpul bazilical şi martyrionul octogonal (rezultând de fapt un ansamblu, mai mult coerent decât unitar, ce va fi refăcut şi corectat de Iustinian).

O concepţie ordonatoare evidentă subîntinde aşadar dintru început programele edilitare imperiale (civile şi ecleziastice) şi acest fapt va fi caracteristica principală a activităţii în acest domeniu pe toată durata imperiului întemeiat de Constantin.

Ctitoriile de la Roma şi Constantinopol, din Palestina şi din oraşele elenistice Alexandria, Antiohia, Efes etc. întemeiază marea tradiţie monumentală bisericească. Datorate iniţiativei familiei imperiale, ele exprimă spiritualitatea creştină cu resursele artei princiare romane; încredinţate unor artişti consacraţi, acomodaţi cu anvergura marilor şantiere, ele vor constitui, pe baza zestrei culturale comune (κοινη), rezolvări monumentale prototipice, generatoare la rândul lor de tradiţie.[85] [40/41]

Asociind, totodată, la valenţele arhitecturale şi o concepţie decorativă adecvată, ele întruchipează elocvent ceea ce a fost numit “clasicismul constantinian” în arta eclesială.

---

[84]Etheria, *Peregrinatio*, p.77s.
[85]Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.3; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.204.

Expresia monumentală a acestei concepţii ordonatoare este, aşadar, edificiul aulic de tip bazilical, în absida căruia va trona Hristos Pambasileus şi/sau Semnul Său triumfal, Crucea eshatologică, aşa cum atestă mărturiile arheologice şi documentare şi cum încă se poate contempla la Santa Pudenziana (Roma).[86]

*

Constituirea unor astfe de *tipuri canonice* este consecinţa evoluţiei îngemănate a arhitecturii şi iconografiei, în condiţiile ieşirii acesteia la lumină din zodia subterană a persecuţiilor, cu o zestre proprie de motive şi teme consacrate, apte a se articula în sistemul decorativ-monumental. Depăşind stadiul imboldului incidental, personal, propriu rosturilor funerare iniţiale, şi intrând sub imperiul unei noi (şi complexe) motivaţii, iconografia creştină tinde (şi parvine în cele din urmă) să dea expresie, aşa cum s-a putut constata, istoriei biblice şi bisericeşti, cultului şi chiar doctrinei Bisericii.

În ceea ce priveşte monumentele constantiniene, o atare evoluţie se concretizează prin constituirea unei iconografii *emblematice*, situată precis în punctul de convergenţă arhitectură/iconografie (invocat mai sus), fiind concepută a vizualiza, ca o pecete, identitatea (destinaţia şi semnificaţia) proprie fiecărui edificiu: *Naşterea Domnului* pentru bazilica Nativităţii din Betleem, *Jertfa lui Avraam* pentru cea de pe Golgota, *Înălţarea Domnului* în respectivul locaş comemorativ de pe Munte Măslinilor, *Întâmpinarea Domnului* la cel ridicat pe ruinele Templului lui Solomon, *Pogorârea Duhului Sfânt* în respectiva casă (Cenaclul) de pe colina Sionului şi, pe cât se pare, în cupola centrală a Sf.Apostoli (Constantinopol) etc.[87]

Atestarea documentară care acreditează (pentru Palestina cel puţin) tradiţia originii lor constantiniene este certificată material de temele iconografice imprimate pe recipientele metalice (ampole) conţinând mir, apă, pământ etc. binecuvântate (ευλογιαι) de la Locurile Sfinte, reprezentând emblemele sus-menţionate, aşa cum figurau în spaţiile privilegiate din locaşurile

[86]Capizzi, *Pantokrator*, p.185, 214.
[87]H.Leclercq (*DACL*, vol.VII, pt.II, c.200, s.v."Images") citează în acest sens *Epistola patriarhilor răsăriteni*, adresată împăratului Teofil (824-842), care furnizează şi detaliul anecdotic potrivit căruia perşii invadatori (614-18) au cruţat de incendiere bazilica Nativităţii, deoarece şi-au recunoscut costumul naţional în vestimentaţia magilor reprezentaţi în mozaicul-emblemă ("de hram") al locaşului. Există două versiuni ale acestei *Epistole*, una atribuită greşit Sf. Ioan Damaschin şi inclusă în scrierile sale (Migne, *PG* XCV) şi alta, datând corect din aprilie 836, publicată de L.Duchesne, în *Roma e l'Oriente* V (nov. 1912 - apr. 1913); despre ambele versiuni A.Vasiliev, "The Life of St.Theodore of Edessa", *Byzantion* XVI (1942-44) 216-25, la Grabar, I*conoclasmul*, p.338-39.

respective (abside şi eventual frontoane).[88] Creaţii iconografice similare sunt de imaginat pe tot cuprinsul imperiului, [41/42] corespunzând momentului în care, după frescă, mozaicul îşi etalează, stilistic şi tehnic, vastele resurse în plastica monumentală.

Artiştilor creştini trebuie să li se atribuie, dealtfel, iniţiativa extinderii mozaicului de la suprafeţele pavimentare, ce-i fuseseră rezervate aproape exclusiv înainte, la suprafeţele parietale, de o cu totul altă semnificaţie (şi anvergură) spaţială. Un prim exemplu cunoscut este cel oferit de Santa Costanza (Roma), edificiu de plan central, cel mai vechi ce păstrează fragmente de decor în mozaic şi anume pe suprafaţa bolţilor, inovaţie ce poate fi pusă în legătură cu destinaţia (sepulcrală) originară, de mausoleu al fiicei lui Constantin cel Mare.

Nu este exclus ca tocmai o astfel de destinaţie specială şi/sau amplasamentul subteran ale unor edificii, respectiv faptul de a adăposti fie *piscina* (cuva) baptismală, fie sarcofagul martiric, să fi constituit premiza, aşazicând tehnică, a promovării mozaicului la decorarea suprafeţelor parietale. Cert este că această expansiune corespunde, în timp, cu prima perioadă de afirmare nestânjenită a vieţii bisericeşti, atât în ceea ce priveşte accesul masiv la botez, cît şi generalizarea intensivă a cultului martirilor.

*

Evoluţia iconografiei înregistrează, în acest răstimp, odată cu reculul fazei alegorico-simbolice, dezvoltarea fazei portretistice, respectiv cristalizarea portretului de factură istorică (biblic ori martiric) şi sublimarea lui în *icoană* , prin consacrare cultică. Pentru aceasta era necesar însă ca realizările iconografiei să producă nu doar dovada existenţei lor pur şi simplu, ci şi pe aceea a unei funcţionalităţi specifice în cadrul cultului: anume să se instituie ca modalitate de cinstire a persoanelor sfinte (biblice ori martirice), pentru ca apoi să poată constitui la rândul lor obiectul unei cinstiri de ordin secund (τιμηθικη προσκυνησισ).

Exigenţe calitativ noi îi incumbă, aşadar, iconografiei şi sunt mărturii contemporane ce atestă că, virtual măcar, le putea satisface. Sf.Vasile cel Mare (*Oratio in Barlaam*) apelează, nu neapărat retoric, la zugravi, pentru a realiza echivalentul vizual al *portretului aghiografic*, pe care ierarhul îl zugrăveşte, în cuvinte, martirului Varlaam.[89] Este un indiciu asupra modului de creare

[88]Anumite detalii compoziţionale le originează în spaţiul boltit (absidial), de asemenea reprezentările posterioare (Sf.Ecaterina - Sinai sau Sf. Apostoli - Constantinopol, într-una din cupole).

[89]"Să încredinţăm dar lauda lui unui limbaj mai grăitor, unor trâmbiţe mai răsunătoare! Veniţi în sprijinul meu, pictori vestiţi! Faceţi să strălucească în culorile picturii acest luptător biruitor! ...închipuiţi cu luare

a *portretului iconografic,* care lămureşte totodată statutul (şi natura) biunivocă a acestuia —formă de cult ,dar şi obiect al cultului— cu consecinţe importante, atât în ordinea concepţiei cât şi în planul expresivităţii şi care-şi află, dealtminteri, confirmarea în numeroase alte menţiuni consemnate în timp.[90] [42/43]

Dar o mărturie expresă (şi cu atât mai relevantă) privind locul imaginilor, nu numai în cult, dar în ambianţa eclezială în general, este conţinută în profesiunea de credinţă adresată de Sf.Vasile cel Mare împăratului Iulian Apostatul (361-363?).[91]

Acesta din urmă imputa spiritualităţii creştine, între altele, o aşa-zisă incompatibilitate de principiu cu arta şi cultura în genere, fapt pentru care le şi interzicea creştinilor accesul la patrimoniul cultural-artistic al antichităţii. Dar nu pregeta în acelaşi timp să preia modelul creştin şi să-l transpună ca atare nu numai în reorganizarea clerului păgân după structura ierarhiei bisericeşti, ci şi prin imitarea ambianţei ecleziale creştine, în templele păgâne pe care le reînfiinţase.[92]

Or, este edificatoare constatarea că, la jumătatea secolului al IV-lea, arta monumentală creştină prezenta un statut şi o funcţionalitate demne de imitat, superioare deci celor ale artei epigonilor antichităţii păgâne şi este de înţeles frustrarea resimţită de împărat în faţa acestei răsturnări neaşteptate de situaţii.

Mai importante chiar sunt însă enunţurile lapidare ale Sf.Vasile conform cărora icoanele se întemeiază în întruparea Domnului, reprezintă o predanie de la Apostoli, figurează în toate bisericile şi sunt cinstite ca atare, în ordinea instituită de ierarhia prototipurilor: Fiul lui Dumnezeu Întrupat, Maica Domnului, Sf.Apostoli, Profeţii şi Martirii. Lipsesc doar cetele Îngerilor din această taxinomie pe care autorul de liturghie care este Sf.Vasile cel Mare pare a o

---

aminte lupta mâinii cu focul; zugrăviţi-l cu strălucire pe martir în icoana voastră..."(Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.217).

[90]Aşa de ex. menţiunea Sf.Grigorie de Nyssa despre icoana Sf.Polemon, sau cea a Sf.Paulin de Nola despre icoana Sf.Martin; de asemenea atestarea despre răspîndirea iconiţelor protectoare ale Sf.Simeon Stîlpnicul în atelierele Romei, precum şi mărturia Sf.Ioan Hrisostomul din panegiricul închinat Sf.Meletie al Antiohiei, a cărui pomenire era cinstită inclusiv prin icoanele pe care foştii păstoriţi doreau să le aibă în casele lor, pentru ca mai târziu veneraţia de care se bucura Sf.Ioan însuşi, să se exprime în acelaşi mod (Leclercq,"Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.190, 215.

[91] "Eu mărturisesc arătarea Fiului lui Dumnezeu în trup şi pe Sf.Maria, Maica Domnului, care L-a născut după trup. Tot aşa mărturisesc pe Sf.Apostoli, pe Profeţi şi pe Martiri. Cinstesc icoanele lor cu sărutare, căci aşa este predania de la Apostoli; şi nu este oprit, ci dimpotrivă, aceste icoane se află în toate bisericile noastre"(Mitrofanovici, *Liturgica*, p.275, n.2).

[92]Vasiliev, *Histoire*, vol.I, p.90.

reproduce după configurarea Sf.Disc de la Proscomidie şi care se regăseşte, aproape identică, în succesiunea registrelor picturii murale sau a icoanelor pe catapeteasmă, în bisericile ortodoxe.

Dar intenţii ori iniţiative de program iconografic, exprimate de o manieră mai concretă şi uneori în mod expres chiar, sunt identificabile în diferite atestări documentare, confirmate arheologic, direct sau prin extrapolare, ori care se regăsesc ca atare în decorul monumentelor păstrate.

Constituirea unui astfel de program face, către anul 400, obiectul corespondenţei dintre Olimpiodor, prefectul în exerciţiu al Constantinopolului, şi fostul prefect, Sf. Nil Sinaitul, retras între timp ca monah la muntele Sinai.[93] Prefectul, ctitor al unei bazilici în capitală, urma să o decoreze şi cere în acest sens sfatul predecesorului său; Sf.Nil îi răspunde că scenele profane (de vânătoare, între altele), [43/44] la care acesta se gândise, probabil sub influenţa picturii de gen, curentă la acea dată în ambianţa capitalei, nu sunt potrivite pentru un locaş creştin de cult. De aceea, îi recomandă ca în navă să zugrăvească scene din Vechiul şi Noul Testament, iar în absidă să înfăţişeze, simplu, Crucea.[94]

Corespondenţa dintre Paulin de Nola şi Niceta de Remesiana oferă de asemenea date instructive privind consacrarea suprafeţelor interioare ale navelor bazilicale, subiectelor biblice, cu precădere.[95]

Referitor la distribuirea efectivă în spaţiu a acestora, programele epocii lasă să se întrevadă acelaşi criteriu al corespondenţei tip - antitip în alăturarea scenelor vechi- şi nou-testamentare, aşa cum certifică decorul de la Santa Costanza, în mozaicurile conservate în absidele laterale, care ilustrează deopotrivă tema iconografică *Dominus legem dat*, înfăţişând de o

---

[93]Leclercq, "Images", vol.VII, pt.II, p.201s; Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.6; Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.287; Rordorf, *Liturgie*, p.52.

[94] Tradiţia spune că după aflarea Cinstitei Cruci (în 328), a urmat apariţia miraculoasă a semnului Crucii pe cerul Ierusalimului (în 351), circumstanţă de rezonanţă eshatologică evidentă, ce a înrâurit profund şi durabil sensibilitatea creştină şi care a inspirat literatura (Sf.Ciril alIerusalimului, e.g.), dar şi arta creştină în general; replica în aur şi argint a acestei viziuni, înălţată (după eveniment) pe Golgota, va fi reprodusă constant în decorul absidelor, iar semnul (Crucii) ca atare se va regăsi cu aceeaşi frecvenţă în structura edificiilor creştine, fie de mici dimensiuni, precum paraclisul Hosios David (Thessalonic) sau mausoleul Gallei Placidia (Ravenna), fie la scară colosală, ca mânăstirea Sf.Simeon Stâlpnicul (Kalaat ªeman, Siria), sau martyrionul Sf.Evanghelist Ioan din Efes (supra, nota 17).

[95]Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.201s.

parte pe Dumnezeu Tatăl înmânând Legea Veche lui Moise, iar de cealaltă pe Dumnezeu Fiul încredinţând apostolilor Petru şi Pavel Legea cea Nouă.[96]

In ceea ce priveşte modalitatea concretă de exercitare *in actu* a prerogativelor selectării subiectelor şi distribuirii acestora în spaţiu, o posibilitate (între altele), putea fi aceea consemnată de o menţiune contemporană din vechea Galie conform căreia decorarea unei bazilici (din actualul oraş Clermont- Ferrand) cu scene biblice a fost concepută *aperto libro*, aşazicând, ctitorii locaşului (episcopul locului şi soţia sa) stabilind împreună cu artiştii, cu biblia în mână, programul decorativ.[97] Dincolo de amănuntul anecdotic, este de reţinut procedura ca atare şi mai ales posibilitatea ca manuscrisul respectiv să fi fost ilustrat cu miniaturi, preţioase ca modele sau izvoade pentru pictura murală cu tematică biblică.

*

* *

2. 2. Ciclurile iconografice corelative tipurilor arhitectonice -bazilică sau rotondă-, realizate pe şantierele imperiale s-au constituit aşadar, într-o în primă instanţă, pornind de la textele manuscrise (eventual miniate) ale Bibliei, respectiv de la portretistica (literară) aghiografică.

Din punct de vedere tehnic (şi stilistic), în cazul unui rotulus sau volumen, ilustraţia urma (la propriu) desfăşurarea textului, alăturându-i-se într-o succesiune (quasi-continuă) de scene articulate convenţional, [44/45] ce alcătuiau o friză cu caracter preponderent *narativ*, iar în cazul unui codice (asamblare de pagini), ilustraţia intervenea selectiv (şi distributiv), sub forma unei compoziţii autonome pe o pagină întreagă (atunci când nu era marginală), având un caracter eminamente *emblematic*.[98] Dacă, de pildă, istoria Fugii în Egipt se cerea dezvoltată într-o friză narativă, tema Păstorului cel Bun era structurată compoziţional ca o emblemă; prima se putea desfăşura firesc într-o navă bazilicală, a doua, la fel de firesc, îşi revendica spaţiul mai definit (circumscris) al unei lunete, timpan ori absidă.[99]

Nu este mai puţin adevărat că, în practică, deosebirile erau mai puţin tranşante, o friză putând fi alcătuită dintr-o succesiune mai mult sau mai puţin coerentă de embleme, în timp ce în

[96]Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.50,79; Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.201.
[97]Leclercq, "Iconographie", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.19.
[98]Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.88-89; Kitzinger, *Byz.Art*, p.50s.
[99]Exemple concludente în acest sens oferă mozaicurile din sec. V de la Sata Maria Maggiore (Roma), respectiv Galla Placidia (Ravenna).

compoziţia unei embleme puteau fi introduse indicii spaţio-temporale de intenţie narativă. În general, istoria biblică putea fi cu atât mai uşor transpusă în picturi murale, cu cât conversia cuvintelor în imagini nu se făcea direct şi dintr-odată, ci era intermediată şi de alte instanţe, respectiv pre-convertită în alte medii plastice, care să servească eventual drept modele. Unul dintre acestea era, cum s-a văzut, miniatura; altul, complementar, la fel de înzestrat cu resurse (izvoade) tipologice, deşi mai puţin accesibil (şi portabil), era relieful sculptural. Ambele au oferit picturii murale, în frescă şi mozaic, o zestre iconografică —material aperceptiv pentru comitenţi şi artişti deopotrivă— fără de care evoluţia artei monumentale ar fi greu de estimat.

Pe de altă parte, se poate afirma cu certitudine că, pe baza acestui repertoriu iconografic (biblic) astfel constituit, unele texte de o factură teologică mai specială, definiţii dogmatice chiar, şi-au aflat prompt echivalentul iconografic, de pildă în relieful sculptat. Aşa-numitul "sarcofag dogmatic", databil între 325-330, reuşeşte performanţa (iconografică) puţin obişnuită de a ilustra, în prima scenă a registrului superior al faţadei, principiul consubstanţialităţii persoanelor Sfintei Treimi şi totodată lucrarea ipostatică proprie fiecăreia, (aici în actul creaţiei), conform Simbolului credinţei formulat de Sinodul I Ecumenic (Niceea, 325).

Pornind de la referatul biblic al creării protopărinţilor, sculptorul înfăţişează pe Dumnezeu Atotţiitorul şezând pe tron, binecuvântând pe Adam, încadrat fiind de Fiul şi de Sântul Duh. Persoanele treimice sunt prezentate în atitudini deosebite, concordante cu lucrarea ipostatică proprie, însă din punct de vedere tipologic sunt modelate cu trăsături identice, ca ilustrare a deofiinţimii, a identităţii de substanţă proclamată de Sinod. Pentru aceasta, sculptorul a fost nevoit să apeleze la o altă tradiţie iconografică privind înfăţişarea Fiului (dacă nu cumva să inoveze), în efortul de a ilustra definiţia dogmatică.[100]

Este cu totul relevant în acest sens faptul că, în timp ce în toate celelalte scene ale acestui sarcofag Iisus este înfăţişat conform tipului [45/46] alexandrin (tânăr şi fără barbă), în scena creaţiei, unde persoanele treimice apar laolaltă, chipul îi este realizat aidoma Tatălui, cu barbă, conform tipului istoric; este una din primele reprezentări, cu datare certă, a acestui tip iconografic, numit şi palestinian sau sirian (care este biblic, de fapt ,şi va deveni, în ultimă instanţă, canonic) şi nu este mai puţin semnificativ contextul trinitar în care este înfăţişat.[101]

---

[100]Inovaţie înlesnită de circumstanţa funerară (caracterul privat al piesei).
[101]Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.70-71; cf.Kitzinger, *Byz.Art*, p.24.

Este de reţinut prin urmare faptul că tipul iconografic *canonic* astfel ipostaziat îşi are o obârşie doctrinară precisă, al cărei reflex în cult şi de aici în artă constituie expresia aceluiaşi hristocentrism care caracterizează teologia epocii.[102]

Chipul lui Iisus reproducând figura atotstăpânitoare a lui Dumnezeu Tatăl binecuvântându-i pe protopărinţi capătă valoare de prototip într-o serie de reprezentări ce vor constitui treptat tema *Pantocratorului*, "cheia de boltă" (la propriu) a iconografiei bizantine. Nu este mai puţin adevărat că transpunerea în registru monumental implică rezolvarea unor exigenţe de o natură mai complexă, prilejuind iniţiative laborioase de program iconografic, în funcţie şi de tipologia edificiilor: bazilicale, de plan central, cruciforme etc.

*

Iconografia tipului bazilical poate fi reconstituită, în linii mari, pornind de la o serie de decoruri murale, conservate, de pildă, la Roma, în bazilici precum Santa Pudenziana sau Santa Maria Maggiore.[103]

Prima dintre acestea oferă o compoziţie absidială grandioasă, realizată în mozaic, în care figura împărătească a Mântuitorului, tronând în mijlocul Apostolilor pare a relua, la scară monumentală însă, (proto)tipul sculptural propus de meşterul "sarcofagului dogmatic". Hristos şi Apostolii sunt proiectaţi pe un fundal ce reconstituie panorama Ierusalimului, pe cerul căruia se profilează, înconjurată de cele patru fiinţe (ζωδια) ale Apocalipsei, cunoscuta viziune a Crucii eshatologice (ori nu mai puţin vestita ei replică în aur şi argint, bătută cu pietre preţioase, *crux gemmata* ridicată pe Golgota). Reprezentarea Ierusalimului, şi mai ales faptul că Apostolii sunt străjuiţi de personificări ale Bisericii, *Ecclesia a Synagoga* (încoronându-l pe Petru) şi *Ecclesia ex Gentibus* (încoronându-l pe Pavel), justifică o posibilă trimitere a compoziţiei la Sinodul Apostolic (din anul 50) şi o situează totodată în ascendenţa artei constantiniene.[104] Este de remarcat, în această ordine de idei, caracterul emblematic al scenei, în vădită legătură cu tendinţa spre sinteză iconografică pe care o manifestă mozaistul reunind, într-o structură compoziţională bine temperată, tema paleocreştină a Crucii [46/47] eshatologice (în versiunea materializată pe

[102]Schonborn, *Icone*, p.29-3o: "Una din urmările disputelor ariene a fost şi aceea a prezervării unei arte creştine...Nu-i deloc surprinzător, prin urmare, că în brazda luptei antiariene au apărut primele mari reprezentări ale Pantocratorului: când credinţa în dumnezeirea Fiului este asigurată, în El, Chip al Tatălui, contemplăm slava dumnezeiască"; cf. Capizzi, *Pantokrator*, p.184.
[103]Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.79-81; Kitzinger, *Byz.Art*., p.63, 66s, 81s.

Golgota), cu tema constantiniană a lui Hristos Pambasileus prezidând Colegiul Apostolic în Ierusalimul ceresc.

Pe de altă parte, figura Mântuitorului şezând pe tron, cu cartea deschisă pe care se poate citi *Dominus Conservator Ecclesiae Pudentiana,* reprezintă una din variantele caracteristice stadiului incipient din evoluţia temei *Pantocratorului*, având în vedere postura şi detaliile (accesoriile) de ordin iconografic, precum şi faptul că apelativul "conservator" este perceput ca un sinomin pentru "pantocrator".[105]

Compoziţia absidială a bazilicii Santa Maria Maggiore nu s-a păstrat (nici măcar în descrieri) şi este oricum dificil de aproximat; ea pare să fi înfăţişat, dacă nu Crucea, după uzul bazilical curent, atunci mai curând o reproducere a temei votive —*emblema* bazilicii Nativităţii, având în vedere tradiţia după care locaşul ar fi adăpostit un fragment de relicvă din peştera de la Betleem. Iconografia arcului triumfal care străjuieşte (dinspre navă) absida justifică această ipoteză întrucât desfăşoară, pe mai multe registre, un ciclu narativ ilustrând evenimentele legate de naşterea şi copilăria lui Iisus, mai puţin scena *Naşterii Domnului* însăşi, pentru a nu o repeta (e de presupus), de vreme ce va fi fost reprezentată în absidă.

Nu este mai puţin adevărat însă că această succesiune a scenelor după un criteriu aşazicând logic, şi nu cronologic, a fost atribuită împrejurării că decorul mozaical a fost intenţionat ca o ilustrare promptă şi expresă a definiţiilor dogmatice ale Sinodului al III-lea Ecumenic (Efes, 431). Papa Sixt al III-lea (432-440) este cel care a întreprins restaurarea bazilicii şi este creditabil, în consecinţă, cu iniţiativa (şi paternitatea) programului iconografic; în trei frize suprapuse, este dezvoltată teologia hristologică efesină, în răsfrângerea acesteia asupra cultului Maicii Domnului, a cinstirii ca Născătoare de Dumnezeu (Θεοτοκοσ). Cu rigoare în concepţie şi evidentă acurateţe în exprimarea iconografică, mozaicul arcului triumfal înfăţişează cu precădere acele scene din ciclul Copilăriei lui Iisus care pun în relief firea dumnezeiască; atât Pruncul cât şi Maica Sa sunt prezentaţi în ţinută şi cu atribute împărăteşti, mai hotărât înfăţişate decât în oricare altă reprezentare iconografică anterioară.

La rândul lor, vastele cicluri biblice, extinse pe toată lungimea pereţilor laterali ai navei, confirmă preocuparea manifestă a autorilor (comitent şi artişti) pentru articularea coerentă, cu

---

[104]Ilustrând frecventa comparaţie a lui Eusebiu de Cezareea (*Vita Constantini, Hist. Eccles*.): Hristos prezidând Colegiul Apostolilor şi, asemena Lui, Constantin convocând şi prezidând Sinodul Episcopilor.
[105]Capizzi, *Pantokrator*, p.185,214.

argumente (scene) vechi- şi nou-testamentare, a unui program iconografic chemat să ilustreze, cu rigoare didactică, hristologia profesată de sinodalii de la Efes, pe care ei o împărtăşeau şi înţelegeau să o proclame ca atare prin programul iconografic.[106]

La Ravenna, mausoleul Gallei Placidia, cel mai complet ansamblu monumental (arhitectură şi iconografie) aparţinând acestui răstimp [47/48] (cca 450) şi care s-a păstrat ca atare, permite, datorită acestui fapt, identificarea unuia din momentele importante în procesul de constituire a spaţiului eclezial şi anume acela în care decorul specific spaţiului *absidial* este transferat în spaţiul central al *cupolei* (calotei).

Monument cruciform (plan şi elevaţie), cu braţele crucii (degajate în exterior) acoperite de bolţi semicilindrice (inclusiv cel situat în ax, corespunzător absidei)[107], careul central (de la încrucişarea braţelor crucii) fiind surmontat de o cupolă suspendată, mausoleul prezintă unele particularităţi de ordin arhitectonic, cu consecinţe importante în planul iconografiei. Mai întâi, spaţiul absidei nu este marcat în mod special, trei din braţele crucii fiind aproximativ egale, doar al patrulea fiind alungit spre intrare; apoi, al doilea element specific este desigur calota care domină interiorul (cu relevanţă şi în exterior), constituindu-se într-un spaţiu prin definiţie privilegiat, în care converg (vertical) liniile de forţă ale întregului edificiu.

Având în vedere, pe de o parte, configuraţia spaţială descrisă, iar pe de alta exigenţele decurgând din destinaţia specială (de mausoleu) a locaşului, rămâne de văzut cum şi în ce măsură programul iconografic se articulează la arhitectură, satisfăcând în acelaşi timp şi condiţia destinaţiei (sepulcrale) specifice.

Se ştie că arta de inspiraţie funerară (arta paleocreştină în general) a avut dintru început menirea de a ilustra mesajul soteriologic, respectiv nădejdea învierii, credinţa în nemurirea sufletului şi în viaţa de apoi în Împărăţia lui Dumnezeu, la care se adaugă ideea mântuirii prin intercesiune (mijlocire) sau prin iniţiere (învăţătură). Or, principalele teme simbolice paleocreştine care vehiculează mesajul soteriologic se regăsesc ca atare în decorul mausoleului Gallei Placidia, alături de teme noi, datorate evoluţiei ulterioare a iconografiei.

Ideea centrală, aceea a învierii de obşte la Venirea a doua a Domnului, este simbolizată de Crucea eshatologică, strălucind pe un cer de stele, încadrată de cele patru fiinţe (ζωδια), plasată

[106]Lazarev, *Istoria PB*, vol.I, p.113; Kitzinger, *Byz.Art*, p.74; Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.168.
[107]Practic nu există absida propriuzisă, ci un spaţiu asimilabil acesteia, anume timpanul arcului care mărgineşte bolta semicilindrică.

în cupolă, punctul focal şi cel mai înalt al edificiului, cheia de boltă (la propriu şi la figurat) a întregului spaţiu eclezial (arhitectură şi iconografie); tema este întregită plastic şi simbolic în registrul inferior, prin viziuni paradisiace înfăţişându-i pe apostoli ca (posibili) intercesori, precum şi suflete mântuite simbolizate de cerbi adăpându-se; aceeaşi nădejde a mântuirii, dar a celei personale de data aceasta, este ilustrată de tema Păstorul cel Bun (invocat de textul liturgic funerar să caute "oaia cea pierdută" şi să o mântuiască), precum şi de Sf. Laurenţiu, diaconul martir, înfăţişat cu Crucea pătimirii pe umăr, dar şi cu Evanghelia în mână, simbol al evanghelizării (iniţierii).

În ceea ce priveşte articularea de principiu a programului, se poate constata cum introducerea ecuaţiei absidă—cupolă în *oikonomia* de ansamblu a edificiului determină, odată cu transferul funcţiilor simbolice specifice, şi translarea concomitentă a iconografiei consacrate până aici [48/49] absidei, în spaţiul calotei: Crucea luminoasă eshatologică se detaşează acum pe fondul bolţii înstelate, spre diferenţă de mozaicul absidei de la Santa Pudenziana, de pildă, prefigurând Pantocratorul din cupolele centrale de mai târziu şi indicând, totodată, deplasarea punctului focal al decorului monumental din absidă în cupolă.

*

În altă ordine de idei, configurarea programului iconografic într-un edificiu de plan central se poate urmări, de pildă, pe un monument reprezentativ din secolul al V-lea, Rotonda Sf.Gheorghe din Thessalonic.

Mozaistul a realizat în spaţiul domului viziunea Ierusalimului ceresc, cu elemente din iconografia tradiţională, comparaţia în acest sens cu mozaicul absidial de la Santa Pudenziana dovedindu-se instructivă. Astfel, panorama de arhitecturi exterioare din bazilica romană care evoca, pornind de la Ierusalimul istoric, "Noul Ierusalim" devine, în rotonda din Thessalonic, fundal de arhitecturi sacre, proiectate pe circumferinţa reală a domului care, astfel promovată într-un spaţiu ideal, figurează cu rol de incintă a acestuia.

În aceste spaţii ecleziale (abside, coruri, exedre etc.) fulgurante, dematerializate graţie efectului de "aur pe aur" (care valorifică disponibilitatea cu totul specială a mozaicului de a figura mai apropriat "cerimea"), se profilează figuri monumentale de martiri-oranţi, în atitudine frontală,

inscripţiile din dreptul fiecăruia precizându-le numele şi datele de prăznuire după tipicul sinaxarelor ilustrate.[108]

În registrul (superior) situat deasupra celui menţionat, care circumscrie medalionul din centrul cupolei, se păstrează doar urme din ceea ce pare să fi fost un cor de 24 figuri în mişcare, pe cât se poate presupune, cel al bătrânilor din Apocalipsă, în timp ce în medalionul central, susţinut de patru Îngeri în zbor, a putut fi recunoscută figura triumfală a lui Hristos, cu Crucea, şezând "pe tronul slavei".[109] Această reprezentare poate fi considerată cu atât mai apropiată de tipul Pantocratorului cu cât, spre deosebire de Dominus Conservator de la Santa Pudenziana, este situată în centrul parcă predestinat al cupolei, condiţie formală pentru definirea tipului iconografic respectiv.[110]

Schema compoziţională a mozaicului de la Thessalonic se regăseşte, în parte măcar, în constituirea decorului iconografic a două monumente ravennate oarecum gemene, baptisteriul ortodocşilor şi cel al arienilor. Trebuie notat că adaptarea cerută de funcţionalitatea baptismală specifică s-a materializat în planul programului iconografic prin plasarea temei *Botezul Domnului* în medalioanele centrale ale cupolelor ambelor edificii, înconjurate, în registrul imediat inferior, de *Procesiunea Apostolilor*.

Efortul de adaptare la tematică se concretizează şi în plan stilistic: spre diferenţă de viziunea celestă din rotonda Sf.Gheorghe (Thessalonic), la Ravenna este ilustrat un moment din viaţa [49/50] pământească a Mântuitorului şi,în consecinţă, mozaistul "materializează" corespunzător imaginea prin introducerea ornamentului floral, a fondului albastru profund pentru cer şi a câmpului verzui pentru teren. Aceste mijloace plastice urmăresc să confere "substanţialitate" compoziţiei, după cum arhitecturile "aurii pe fond de aur" din domul de la Thessalonic sugerau ambianţa celestă a viziunii.[111]

Principiul adecvării la *thematismos* este ilustrat în continuare de felul în care ecoul disputelor hristologice răzbate în iconografia monumentală ravenată care se străduieşte să le confere expresie vizibilă, de pildă, în decorul bazilicii Sf. Apolinarie Nou, realizat parţial sub

[108]Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.107, n.2; I.D.ªtefănescu, *Iconografia*, p.233.
[109]Kitzinger, *Byz.Art*, p.57; Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.112.
[110]Dionisie, *Carte de pictură*, p.248; Capizzi, *Pantokrator*, p..323.
[111]Kitzinger, *Byz.Art*, p.58-61.

regele ostrogot Teodoric cel Mare (+526) şi completat de Iustinian I, după cucerirea Ravennei (540).

Ciclul evanghelic din registrul superior este astfel conceput şi realizat încât să-L înfăţişeze în friza Minunilor şi Parabolelor pe Iisus tânăr şi imberb, aşa cum L-au consacrat picturile şi mai ales reliefurile paleocreştine, după tipologia elenistică alexandrină, pentru ca în friza Patimilor, Mântuitorul să fie înfăţişat în plină maturitate, cu o maiestate impunătoare, conform tipului palestinian, senin în faţa suferinţei, ca o afirmare a firii Sale dumnezeieşti.[112]

Ansamblul decorativ nu este totuşi mai puţin coerent, înscriindu-se în tradiţia ilustrată între altele de bazilica Santa Maria Maggiore din Roma, tradiţie ce-şi are obârşia în arta monumentală inaugurată de şantierele imperiale bizantine odată cu iconografia biblică şi canonică a monumentelor constantiniene.

*

* *

2. 3. **Simbolismul** teologic şi **funcţionalitatea** liturgică se dovedesc a fi în continuare coordonate constante în configurarea spaţiului eclezial, coordonate a căror convergenţă condiţionează, dealtfel, constituirea şi evoluţia pe mai departe a artei monumentale bisericeşti.

Ctitor prin excelenţă în acest domeniu, în virtutea unei vocaţii incontestabile care i-a şi atras supranumele de φιλοκτιστησ, împăratul Iustinian I (527-565) a probat o capacitate neegalată în a construi şi decora edificii creştine.[113] Împăratul "iubitor de construcţii" a iniţiat, între altele, refaceri mai mult sau mai puţin radicale ale unor cunoscute construcţii constantiniene, prilejuind astfel constatări semnificative asupra evoluţiei artei monumentale în răstimpul dintre secolele IV şi VI.[114]

Tipologia vechilor bazilici corespundea, în ceea ce priveşte compartimentarea spaţiului interior, principiului distribuirii participanţilor [50/51] la oficierea cultului euharistic după stadiul lor de iniţiere: ierarhie, cler, credincioşi, catehumeni, penitenţi etc., stadiu care, conform viziunii

---

[112]Leclercq, "Iconographie", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.26.
[113]Popescu, *Inscripţii GrL*, p.123.
[114]Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.153; Leclercq, "Justinien", *DACL*, vol.VIII (1928), p.507s; Vasiliev, *Histoire*, vol.I, p.245s; Runciman, *Civilisation*, 35s; Grabar, *Peinture*, p14,68,98; Haussig, *Histoire CB*, p.83,123; Kitzinger, *Byz.Art*, p.81s; Lazarev, *Istoria PB*, vol.I, p.147s.

dionisiene a *ierarhiei bisericeşti*, se traducea vizibil prin gradul de apropiere de nucleul cultic (altarul).

Pe măsură însă ce afluxul masiv la botez scădea (ca urmare a generalizării botezului pruncilor, în primul rând) instituţia catehumenatului tindea să dispară, iar pe de altă parte, atenuarea rigorii "arcane", reclamată odinioară de asprimea persecuţiilor, restrângea tot mai mult disciplina penitenţială la formele individuale. Având în vedere aceste circumstanţe, se poate aprecia, simplificând întrucâtva lucrurile, că masa participanţilor la cultul public începea să se restructureze în două mari categorii: cler şi credincioşi. In consecinţă, desfăşurarea pe orizontală a asistenţei a făcut treptat loc unei concentrări a acesteia către altarul edificiului, fapt ce a contribuit la reducerea lungimii (navei) şi lărgirea corespunzătoare a spaţiului central, acest fapt răsfrângându-se inevitabil asupra dispoziţiei interiorului, în sensul asimilării graduale a planului oblong, bazilical, cu acela central (rotondă, octogon sau careu la edificiile cruciforme).

Nu este de ignorat, pe de altă parte, că această restrângere sau concentrare în jurul nucleului central (spaţial dar şi liturgic), se va compensa treptat în sensul înălţimii, sublimându-se în cupolă, dimensiunea verticală corespunzând *ierarhiei cereşti* din aceeaşi viziune dionisiană, filtrată însă prin *mistagogia* Sf. Maxim.

In această ordine de idei, dacă la Golgota complexul constantinian alătura, în aceeaşi incintă, bazilica Sfintei Cruci şi Rotonda Sfântului Mormânt, următorul reper al evoluţiei schiţate mai sus îl constituie bazilica Naşterii din Betleem întrucât reunea, dintru început, într-unul şi acelaşi edificiu, corpul bazilical (cu respectivele nave) şi martirionul octogonal, construit pe locul rezervat în mod obişnuit absidei altarului. Arhitecţii lui Iustinian au mers mai departe pe linia acestei integrări, înlocuind octogonul constantinian cu un altar triconc, racordat ingenios la corpul bazilical, încât să alcătuiască un ansamblu unitar. Dezvoltări ulterioare pe această temă tipologică a triconcului vor produce locaşul cu cea mai mare răspândire în lumea ortodoxă: biserica de plan treflat, cu braţul longitudinal al crucii alungit spre apus.[115]

Sub Iustinian, a fost refăcut şi edificiul cruciform al martirionului Sf.Ioan Evanghelistul, de la Efes, ce fusese construit în secolul al V-lea pe locul altui locaş arhaic, anume respectându-se

[115]Branişte, *Liturgica*, p.311; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.119.

dispoziţia iniţială din jurul careului criptei, dar înlocuindu-se acoperişul în şarpantă cu un nou sistem de bolţi şi calote.[116]

O reconstrucţie de aceeaşi manieră, mai radicală însă şi la o scară grandioasă, a făcut din biserica (martirionul) Sf. Apostoli, mausoleul lui Constantin, un locaş vestit şi un model imitat în lumea creştină (pe baza unei astfel de replici, San Marco din Veneţia, el putând fi reconstituit şi apreciat astăzi). Biserica Vlaherne, ctitoria constantinopolitană a [51/52] împăraţilor Marcian şi Pulheria (sec.V), a prilejuit, de asemenea, o intervenţie semnificativă a meşterilor lui Iustinian, materializată în transformarea planului bazilical originar, în spiritul noii orientări, prin completarea colonadei interioare şi crearea unui sistem de susţinere care să poată fi surmontat de o boltă sau calotă.[117]

O dispoziţie interesantă o prezenta complexul arhitectonic ctitorit de Iustinian înainte de accederea la tron (527), complex situat lângă palatul său din Constantinopol şi care includea, într-un vast perimetru (comun) biserica Sf.Apostoli Petru şi Pavel, de tip bazilical (ce nu mai fiinţează) şi biserica Sf. Serghie şi Vah, care ilustrează cu strălucire, până azi, tipul edificiilor de plan central cu cupolă, aceasta fiind susţinută de un tambur octogonal, sprijinit pe l6 coloane şi patru stâlpi masivi. Coloanele de marmură de diferite culori şi capitelurile de marmură albă de Proconnes crează o decoraţie interioară de o deosebită eleganţă, la care se adăuga odinioară, după mărturia lui Procopiu (De Aedificiis, I,4), vibraţia policromă a mozaicurilor.[118]

Din punct de vedere tipologic, locaşul se înscrie în descendenţa "Bisericii Mari" — Octogonul lui Constantin— din Antiohia, alături de cealaltă replică iustiniană a sa, mai fidelă încă, San Vitale din Ravenna;[119] dar, în timp ce aceasta din urmă este înscrisă într-o incintă poligonală, cea dintâi este adăugită cu un nartex dreptunghiular, înscriindu-se astfel într-un pătrat. Dispoziţia internă a spaţiului, şi în primul rând alternanţa semicalotelor cu bolţi semicilindrice, trimite, pe de altă parte, la configuraţia interioară a octogonului capadocian din descrierea Sf.Grigorie de Nyssa, care îi evoca acestuia semnul Crucii.[120] Totodată, prezenţa semicalotelor ca

[116]Diehl,*Manuel AB*, vol.I, p.182; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.154s.
[117]Janin, *Eglises CP*, p.166; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.372.
[118]Janin, *Eglises CP*, p.451. Despre originile iconografiei în martirionul Sfinţilor de la Resafa, Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.26.
[119]Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.56.
[120]Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.151.

elemente de sprijin la tamburul cupolei, prefigurează un procedeu ce va fi avut în vedere (şi aplicat) la principala ctitorie constantinopolitană a lui Iustinian, Sf. Sofia.

Un experiment util în aceeaşi perspectivă pare să-l fi ocazionat reconstruirea altui locaş din capitală, din cunoscuta triadă constantiniană, anume Sf.Irina Veche (Παλαια), construcţie de tip bazilical, dar care va fi adaptat astfel încât să poată susţine o cupolă centrală şi o altă calotă, eliptică, mai joasă, acoperind prelungirea vestică a navei; în acest fel, sub înfăţişarea de bazilică încoronată de cupolă, chiar dacă de o rezolvare mai greoaie, ea constituie încă un reper în evoluţia ascendentă spre tipologia Sfintei Sofia şi anticipează, totodată, biserica bizantină în cruce greacă de mai tărziu.[121]

În mod edificator, compararea planurilor ultimelor două locaşuri, Sfinţii Serghie şi Vah, de plan central, şi Sf. Irina, de plan bazilical, indică tendinţa spre sinteză urmată de arhitecţii lui Iustinian: faţă de acoperirea cu o singură cupolă a celui dintâi şi cu două cupole alăturate, a celuilalt, sistemul de la Sf.Sofia, anume o cupolă centrală sprijinită [52/53] pe două semicupole (mai joase) situate în axa est-vest, constituie încununarea logică a antecedentelor semnalate şi soluţia optimă, în acelaşi timp, de articulare unitară a spaţiului, la dimensiunile considerabile ale bazilicii, dar într-o configuraţie spaţială ce întruneşte simultan şi funcţionalitatea şi simbolismul rotondei.[122]

Iese astfel în evidenţă "diagrama" evoluţiei ce a condus la performanţa, considerată pe drept cuvânt unică, a construirii "Bisericii Mari" din Constantinopol. Dată fiind diferenţa radicală, structurală şi de principiu, dintre tipul bazilical şi tipul de plan central, pe care cupola trebuie să o surmonteze, rămâne de investigat resortul deosebit ce a stat la baza efortului susţinut de asimilare reciprocă a celor două tipuri.

Or, dincolo de exigenţa funcţionalităţii liturgice, care putea fi satisfăcută în ultimă instanţă şi de alte soluţii constructive, reiese că numai ataşamentul sensibilităţii răsăritene faţă de simbolismul teologic al cupolei —întruchipare vizibilă a cerurilor— în care şi-a recunoscut

[121]Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.150.
[122]Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.157;Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.393.

chipul, expresia monumentală[123], a putut transcende dificultăţile legate de incongruenţa originară bazilică/rotondă, spre a se împlini în miracolul arhitectonic pe care-l reprezintă Sf.Sofia.[124]

Paralel cu această evoluţie înnoitoare, datorată în primul rând şantierelor subordonate direct curţii imperiale, dacă nu împăratului Iustinian însuşi, tradiţia edilitară anterioară s-a prelungit desigur, în capitală şi în provincii, construindu-se bazilici, rotonde, bazilici cu cupolă, locaşuri cruciforme etc., după tipologia consacrată anterior. În provincii îndeosebi, această tradiţie s-a dovedit mai tenace, pe teritoriul Scythiei Minor (Dobrogea), de pildă, descoperindu-se peste 30 de edificii, între care predomină bazilica elenistică, acoperită obişnuit în şarpantă, cu sau fără arcade, decorată cu mozaicuri pavimentare şi fresce parietale, coloane şi capiteluri sculptate.[125]Sunt de menţionat, între altele, edificiul bazilical cu dimensiuni de catedrală din Tomis, "bazilica de marmură" de la Tropaeum Traiani, cea cu transept din acelaşi *sit* arheologic (în care sunt indicii de mozaicuri parietale), precum şi altele din Histria, Callatis etc., cercetate areheologic.[126]

Tipurile de edificii şi fragmentele de decor sculptural denotă interferenţa unor influenţe complexe din Asia Mică, Macedonia şi chiar Siria, în spiritul de sinteză caracteristic epocii lui Iustinian; rezolvări cu totul deosebite ca transeptul bazilicii de la Tropaeum Traiani, baptisteriul de plan treflat din acelaşi loc, cripta boltită pe pandantivi din [53/54] Tomis etc. aparţin acestui răstimp privilegiat şi nu întâmplător omagiul de Ιουστινιανοσ ο φιλοκτιστησ era adus împăratului "iubitor de construcţii" de contemporanii săi de la Dunărea de Jos.

*

Arta monumentală în componenta ei decorativă (plastică şi iconografică) urmează în linii mari aceeaşi evoluţie ca şi arhitectura, cu care se şi îngemănează dealtminteri, în constituirea ambianţei spaţiului eclezial. Şi în acest caz, comparaţia cu realizările precedente are menirea de a defini momentul de apogeu pe care îl reprezintă sinteza iustiniană în contextul a ceea ce s-a numit "prima vârstă de aur" din istoria artei bizantine; monumentele păstrate care

---

[123]Stăniloae, *Spiritualitate*, p.37s; Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.62.

[124]Configuraţia edificiului realizat de Iustinian, aşa cum apare în descrierile (εκφρασεισ) din izvoarele contemporane, corespunde în general cu înfăţişarea de azi. Paul Silenţiarul, Εκφρασισ τησ Αγιασ Σωφιασ, *CSHB*, p.3-58; Agatias Scolasticul, *Ecc.Hist*.(V,9), *CSHB*, p.295-97; Procopiu de Cezareea, *De Aedificiis* (I,1), *CSHB*, III, p.173-81; Janin, *Eglises CP*, p.460-61; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.373s; Haussig, *Histoire CB*, p.94s.

[125]*ACR*, vol.I, p.35s; Nicolescu, *Moştenirea biz*., p.20s.

[126]Popescu, *InscripţiiGrL*, p.121; Păcurariu, *IBOR*, vol.1, p.149s.

conservă ansambluri (mai mult sau mai puţin complete) sau părţi importante din decorul mural originar, se prezintă studiului ca tot atâtea dovezi în acest sens.

În afară de centrele cunoscute ale artei bizantine, Roma, Constantinopol şi Ravenna, alte câteva *situri* privilegiate, precum cele de la Locurile Sfinte sau din Capadocia, ori Bawit şi Bagawat în Egipt, păstrează şi oferă cercetării adevărate mostre de artă monumentală care, interogate sistematic, vin să completeze trăsăturile ţinând de arta aulică a celor dintâi, cu caracteristicile artei de inspiraţie şi factură monastică a provinciilor.[127]

Ravenna a fost doar pentru scurt timp capitala imperiului de apus, dar a rămas pentru posteritate una din "capitalele" artei bizantine în general şi ale iconografiei monumentale în special.[128] Zestrea de mozaicuri ravennate, unică în lumea bizantină, decorează deopotrivă edificii bazilicale şi de plan central, prilejuind consideraţii utile în privinţa a ceea ce s-a numit criteriul adecvării la tematică (θεματισμοσ) în punerea în ecuaţie a raportului arhitectură/iconografie şi a relaţiei acestora cu destinaţia cultică a edificiului.[129]

La bazilica Sant'Apolinare il Nuovo, cu mozaicuri din timpul regelui ostrogot Teodoric cel Mare (+526), se completează sub Iustinian decorul în registrul inferior al pereţilor laterali ai navei, cu celebrele "teorii" (şiruri) de martiri şi martire, a căror procesiune solemnă converge către absidă unde, de o parte şi de alta, figurează compoziţiile simetrice înfăţişând pe Hristos şi respectiv Maica Domnului, şezând pe tronuri, încadraţi de îngeri. Dacă amintitele mozaicuri (anterioare) din registrele superioare prezintă ciclurile evanghelice ale Minunilor şi Patimilor, caracterizate mai sus ca tipice pentru decorul bazilical, teoriile de martiri reprezintă contribuţia originală a meşterilor din timpul lui Iustinian, ocazionată, se pare, de necesitatea disimulării unor scene de gen, mai vechi, înfăţişând aspecte profane de la curtea regelui Teodoric. Oricum, intervenţia acestora s-a dovedit inspirată şi de un deosebit efect monumental, pasul măsurat al procesiunii martirilor cadenţând [54/55] înaintarea spre altar, sugerându-se astfel o trecere *en enfilade* ce pune în valoare desfăşurarea ritmică a decorului monumental pe suprafeţele vaste ale interiorului bazilical.[130]

---

[127]Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.230; Jerphanion, *Cappadoce* passim; Lazarev, *Istoria PB*, vol.I, p.186,189.
[128]Grabar, *Peinture*, p.54,186s.
[129]Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.200, n.1: despre θεματισμοσ la Vitruvius; apoi p. 91, 369s, 393s, cu unele consideraţii despre funcţionalitate cultică şi despre simbolistică; şi vol.2, pp.105s, 129s ,164, 230s, 299, 317s , 333s, 342, distribuirea temelor iconografice în legătură cu aceste exigenţe.
[130]Kitzinger, *Byz.Art*, p.71, 93, 103.

O altă bazilică ravennată, Sant'Apolinare in Classe, prezintă o compoziţie absidială în mozaic, de un caracter cu totul deosebit, emblematic, cum a fost numit mai sus, întrucât reuneşte, în spaţiul circumscris al calotei, elementele a trei teme iconografice distincte: *Crucea* (eshatologică), *Orantul* şi *Transfigurarea Domnului*, toate hărăzite spaţiului absidial, primele două de o tradiţie ce merge până în arta paleocreştină, cea de a treia de o concepţie ulterioară, post-constantiniană, ilustrată de pildă în mozaicul absidial contemporan (sec.VI) de la mânăstirea Sf. Ecaterina (Sinai), datorat tot lui Iustinian.

Privită în ansamblu, compoziţia transpune minunea Schimbării la faţă, într-o viziune paradisiacă, în care obişnuitei figurări a Domnului în *mandorlă* ("slava mare") i se substituie Crucea monumentală, brodată cu perle şi pietre preţioase; din reprezentarea obişnuită sunt păstraţi cei doi profeţi, Moise şi Ilie, înfăţişaţi în bust, de o parte şi de alta, în timp ce apostolii Petru, Iacov şi Ioan sunt figuraţi simbolic de cele trei oi de la picioarele Crucii. Mai jos, în mijlocul unui peisaj paradisiac, este prezentat Sf. Apolinarie, în atitudine de *orant*, evocare a rugăciunii, intercesiunii, dar şi a martiriului, a crucificării de sine pe care o sugerează braţele întinse lateral.

Ideea de a reuni, într-o compoziţie coerentă, teme absidiale cu totul distincte, destinate prin tradiţie unor edificii de un tip tot atât de diferit, *Crucea* pentru bazilică, *Orantul* pentru martirion şi *Transfigurarea* pentru monumentul comemorativ (sinait, în cazul de faţă, dar şi palestinian în genere, care poate fi bazilică sau/şi martirion) a impus desigur comitentului şi executantului un adevărat tur de forţă iconografic, dar le-a prilejuit şi o performanţă reală, în spiritul de sinteză propriu acestui răstimp de graţie pentru arta creştină.

Pe lângă aceste aspecte ce ţin de ordinea concepţiei, sunt de remarcat, în plan stilistic, anumite trăsături ce anticipează evoluţia ulterioară a picturii murale bizantine: simetria strictă a compoziţiei, tratarea bidimensională a spaţiului (concomitent cu suprimarea sugestiei iluzioniste de adâncime), precum şi tratarea liniară a desenului, definind şi din acest punct de vedere momentul de sinteză din timpul lui Iustinian, ca punct de convergenţă al liniilor de forţă ce caracterizează tradiţia anterioară, dar şi prag de start al viitoarelor dezvoltări.

Premise în această perspectivă oferă, sub diferite aspecte şi decorurile absidiale (contemporane) de la Parenzo, de pildă, care propune una din cele mai vechi reprezentări ale Maicii Domnului cu Pruncul în conca absidei[131]şi, la un pol simetric, mozaicurile absidei şi

[131]Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.45, fig.34.

arcului triumfal de la Sf.Ecaterina (Sinai) care restituie, sub aspect stilistic, mai cu seamă, tradiţia iconografică orientală, de inspiraţie monastică, [55/56] definitorie de-acum pentru arta bizantină, cum s-a amintit mai sus, alături de componenta de prestigiu clasic, a tradiţiei imperiale aulice.[132]

În ceea ce priveşte sistemul iconografic adaptat edificiilor de plan central, un ansamblu reprezentativ este cel de la San Vitale (Ravenna), care păstrează în întregime decorul mozaical al altarului (βημα), cuprinzând atât absida propriu-zisă, cât şi încăperea (corul) de plan pătrat, boltită în cruce, care o precede. Ansamblul este reprezentativ pentru arta monumentală bizantină în general şi nu numai pentru cea a "primei vârste de aur", mai întâi prin desăvârşita îngemănare a iconografiei şi arhitecturii, de parcă arhitectul şi-ar fi conceput proiectul cu gândul la viitoarele mozaicuri;[133] apoi prin perfecta adecvare la destinaţia (liturgică) a edificiului, atât în ceea ce priveşte funcţionalitatea cât şi simbolismul.

Tema centrală a programului este aşadar de ordin liturgic: ea este întruchipată de "mielul jertfei" din medalionul bolţii şi dezvoltată în continuare de ansamblul de scene dispuse simetric în lunetele de deasupra arcadelor ce conduc spre absidă: *Filoxenia* şi *Jertfa lui Avraam*, de o parte şi *Jertfele lui Abel* şi respectiv *Melchisedec*, de cealaltă, fiecare dintre acestea constituind tipuri, prefigurări ale Jertfei lui Hristos de pe Golgota, dar şi ale Jertfei Euharistice în acelaşi timp, întregul ansamblu ilustrând prin urmare funcţionalitatea cultică specifică altarului. Corelativ, cei patru evanghelişti însoţiţi de simbolurile lor, precum şi figurile biblice de profeţi, întregesc şi din perspectiva **Iconomiei** divine înţelesul de ansamblu al decorului eminamente liturgic, căruia par a i se subsuma şi panourile cu tematică istorică ce prezintă în procesiuni solemne pe ctitori, Iustinian şi Teodora, purtând ca ofrande vase liturgice.

În conca absidei, o compoziţie monumentală înfăţişează pe Iisus tânăr, imberb, amintind mozaicul absidial de la Osios David din Thessalonic. Aici tronează pe un glob în paradisul terestru, încadrat de îngeri, de Sf.Vitalie şi de episcopul Eclesius(sic). Înfăţişarea lui Iisus în chip de tânăr nu este întâmplătoare întrucât este mai adecvată ideii Jertfei euharistice decât figura conformă tipului palestinian (biblic), acesta din urmă fiind mai propriu iconografiei istorice a răstignirii şi mai puţin celei simbolice, reclamată de figurarea Euharistiei.

[132]Kitzinger, *Byz.Art*, p.99.
[133]Kitzinger, *Byz.Art*, p.83.

Ilustrând în această viziune liturgică tema Jertfei, ansamblul monumental de la San Vitale indică principala linie de evoluţie pe care se vor angaja programele iconografice bizantine în viitor, îndeosebi după criza iconoclastă.

*

Germenele acestei dezvoltări ulterioare este de căutat în tradiţia monastică reprezentată de marile ansambluri copte de la Bagawat (sec.IV-VI) şi Bawit (sec.V-VII) din Egipt, precum şi de cele rupestre din Capadocia.[134]

Una din problemele cele mai interesante pe care acestea le suscită este aceea privitoare la aşa-numita *artă aniconică*. S-a constatat că [56/57] o serie de paraclise copte egiptene, ca dealtfel şi unele capadociene, prezintă un decor preponderent sau exclusiv ornamental, în care figurează cu precădere semnul Crucii şi anume în locurile - cheie ale structurii locaşurilor, arce, bolţi, cupole, pandantivi, precum şi deasupra uşilor şi ferestrelor (care comunică în general în exterior).

Or, privită în această lumină, iniţiativa are un vădit rost apotropaic, ilustrând un anumit curent spiritual, de factură strict religioasă şi mai puţin sau deloc artistică, spre a se putea trage concluzia aniconismului sau vreunui iconoclasm *avant la lettre*. O aceeaşi funcţie profilactică o îndeplinesc, în alte locaşuri alăturate din acelaşi ansamblu, chiar reprezentări figurative , ca de pildă Sfinţi militari în pandantivii cupolelor, sau cercuri (hore) de sfinţi oranţi de jur-împrejurul bazei cupolelor.[135]

Pe de altă parte, această învecinare de locaşuri cu decor non-figurativ şi locaşuri cu reprezentări iconografice propriu-zise, în cadrul aceloraşi ansambluri monastice este de natură să excludă sau măcar să invalideze aici vreo posibilă identificare a iconoclasmului cu aniconismul.

De altminteri, cu greu ar putea fi subsumată artei aniconice această artă arhaică, în spirit şi expresie, prelungire a fazei alegorico-simbolice paleocreştine mai degrabă decât anticipare a spiritului iconoclast, având în vedere mai ales faptul că *siturile* acestea aparţin unui mediu spiritual —monahismul oriental— în care ia naştere icoana bizantină şi care pe deasupra a rămas profund ataşat acesteia mai ales în timpul ravagiilor iconoclasmului.

În realitate, ansamblurile copte egiptene şi cele rupestre capadociene sunt zugrăvite conform unui program, exprimând cu precădere credinţa în puterea Crucii, cu mijloace

[134]Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.296.
[135]Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.303, 304.

decorative, preponderent ornamentale; or, este impropriu a considera drept aniconică zugrăvirea efectuată după un program şi cu un repertoriu pictural destul de amplu.

În termeni asemănători (dar nu identici) se pune şi problema decorului iniţial al Sfintei Sofia care, excluzând figurările de Îngeri (Altar), Heruvimi (pandantivi), Icoane "împărăteşti" (pe cancelli) sau draperiile cu figuri, excela mai cu seamă în decoruri ornamentale. Pe aceeaşi linie de inspiraţie apotropaică, Iustinian pare a fi mers (şi în această privinţă) mult mai departe decât predecesorii săi monahi, punând, conform unei tradiţii mai târzii, să fie intercalate fărâme de moaşte în zidăria cupolei.[136] Gestul este perfect compatibil cu teologia (de factură theopaschită) profesată de împărat, care s-a implicat atât de mult în şantierul de la Sf.Sofia încât i s-a atribuit nu numai iniţiativa, ci şi realizarea efectivă a construcţiei.[137]

Pe de altă parte, problema decorului Sfintei Sofia trebuie pusă şi în termenii unui realism total, propriu epocii, nu numai din punct de vedere teologic, dar şi în ceea ce priveşte calitatea intrinsecă a materialelor [57/58] întrebuinţate, calitate ce prevalează asupra expresivităţii artistice: frescei, de pildă, îi este preferat mozaicul, iar acestuia marmura rară, pietrele scumpe şi metalele preţioase, deşi capacitatea de expresie picturală a frescei şi mozaicului este net superioară. Or, în virtutea concepţiei sus-menţionate, unui chip în frescă sau mozaic îi este (aproape de la sine înţeles) preferată Crucea de aur brodată cu nestemate; este vorba în ultimă instanţă de un elan de *sublimare* a materiei, înainte de a reuşi *transfigurarea* ei în icoană, având în vedere că aceasta din urmă nu ajunsese încă la cinstea ce va avea în evlavia şi arta bizantină nu peste mult timp.

În altă ordine de idei, se constată că, deşi un precedent remarcabil pentru iconografia cupolei (Sfintei Sofii) îl putea constitui medalionul rotondei Sf.Gheorghe de la Thessalonic, în care, după cum s-a menţionat mai sus, reprezentarea Mântuitorului pe tron, cu Crucea, prefigura deja tema *Pantocratorului* — adoptată de însuşi Iustinian în cupola centrală de la Sf.Apostoli şi existentă se pare şi deasupra porţii principale a Palatului (χαλκοπρατεια) într-o versiune similară celei a icoanei în encaustică de la Mânăstirea Sf.Ecaterina Sinai)— totuşi, cu gândul la templul lui Solomon, Iustinian pare a-şi fi refuzat orice model mai apropiat pentru ctitoria sa "de suflet". Stabilindu-şi corespondentul nu în vreo personalitate -de pildă Constantin- din istoria

[136]80. Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.ll3; J.Meyendorff, *Christ*, p.106-107.
[137]Meyendorff, *Christ*, p.106-107.

imperiului ci, conform principiului tip-antitip, în istoria biblică însăşi, la inaugurarea Sfintei Sofia ar fi exclamat, în mod cu totul concludent, Νενικηκα σε, Σαλωμον![138]

Este de înţeles, aşadar, că pentru atingerea unui astfel de ideal au fost mobilizate toate resursele artistice, materiale şi umane ale imperiului, fiind puse în operă la realizarea "Bisericii celei Mari", în virtutea unei concepţii monumentale care exaltă materia (cum s-a observat) doar pentru a o dematerializa, de fapt, pentru a o sublima integrând-o altei ordini, altei viziuni ontologice, aceea a sacrului.

Interiorul bisericii făcea perceptibilă această viziune începând cu plăcile de marmură multicolore, pavimentare şi parietale, savant compuse şi asamblate în reţeaua dantelată a bordurilor de marmură albă, lăsând apoi privirea să se adâncească dincolo de scânteierea de mozaic a bolţilor, pentru a contempla, însfârşit, Crucea imensă de aur proiectată pe mozaicul albastru profund, de cer înstelat, al cupolei.

În lumina acestei viziuni monumentale de desăvârşită puritate ascetică, de riguroasă coerenţă interioară, imaginea decorului iniţial al Sfintei Sofii, astfel reconstituită, cu greu ar fi suportat adăugiri. Aşa cum se prezenta pe timpul lui Iustinian, întrupa un ideal spiritual şi artistic. Abia evoluţia ulterioară a iconografiei a putut genera sentimentul, nu al unei nedesăvârşiri, ci al unei absenţe: figura atotstăpânitoare a *Pantocratorului* care să integreze, din cheia de boltă a cupolei, întregul edificiu într-o viziune cosmică pe măsura teologiei Sf.Maxim Mărturisitorul. [58/59]

El nu întârzie dealtminteri să apară, în chiar secolul lui Iustinian, împlinind astfel o evoluţie ce ar putea fi definită *arhetipal*, precum urmează: de la *Păstorul cel Bun* din nişa-absidială a ecclesiei paleocreştine la *Hristos Pambasileus* din absida bazilicii constantiniene şi de aici la *Pantocratorul* din cupola bisericii bizantine.

[138]Schafer, "Iustinianus I", p.176.

I. 3. Primele codificări ale Erminiei

3. 1. Procesul de constituire a Erminiei bizantine a putut fi aproximat până acum în cadrul mai general al evoluţiei artei monumentale bisericeşti, cercetându-se zona de interferenţă dintre planul ideatic (teologic) şi cel expresiv (artistic), concretizată în *programele constructive şi decorative*, identificabile la rândul lor în iniţiativele edilitare (ctitoriceşti) aparţinând fie unor instituţii, fie unor personalităţi cu vocaţie în acest domeniu.

Aceste iniţiative, exprimând voinţa ori măcar intenţia programatică a respectivilor comitenţi, au fost investigate în lumina unor date de ordin spiritual (biblic-istoric, cultic şi doctrinar) relevante în acest sens, urmărindu-se în acelaşi timp reflexul nemijlocit al acestora în arta creştină, interogându-se cu precădere zestrea monumentală a acesteia.

Reconstituită, aşadar, pe baza unor atestări documentare, dar şi a unor piese iconografice păstrate, între care figurează, alături de sarcofage şi miniaturi, tablete de fildeş, vase şi medalii, multe dintre acestea inspirate de (sau reproducând) mozaicurile exterioare sau interioare ale edificiilor respective, evoluţia artei monumentale bisericeşti vădeşte o logică şi o coerenţă internă evidente, reflex necesar al unei concepţii programatice subsecvente. Ea întruneşte pe parcurs caracteristici care întregesc de pildă stilul aulic şi istoric —constituind ceea ce s-a numit *clasicismul constantinian*— cu dimensiunea biblică şi canonică ce-i conferă amprenta inconfundabilă de artă creştină prin excelenţă.

Decorarea edificiilor de tradiţie constantiniană a impus anumite exigenţe, decurgând din necesitatea adaptării iconografiei la arhitectonica locaşurilor, pe de o parte, iar pe de alta din funcţionalitatea cultică specifică a acestora şi, nu în ultimul rând, din vocaţia specială a picturii creştine, aceea de a vizualiza învăţătura Bisericii.

Dacă în planul realizării efective ,tehnica frescei şi mozaicului a soluţionat cu strălucire valorificarea şi potenţarea funcţională şi simbolică a spaţiului interior, în planul concepţiei, temele iconografice odată cristalizate, şi-au aflat o anume distribuire în locaşuri, conturându-se un sistem coerent care nu poate fi separat, precum s-a putut vedea, de aportul literaturii creştine a *veacului de aur*, acest principiu verificându-se ulterior şi în sinteza teologico-artistică iustiniană.

Iniţiativele programatice care au condus, prin urmare, la constituirea ciclurilor iconografice, în funcţie de tipurile de edificii, dar şi de destinaţia cultică a acestora corespund, în

mod evident, unei intenţionalităţi conştientizate în mediile teologice în primul rând, cu ecou imediat, apoi, la nivelul ierarhiei bisericeşti şi al autorităţii civile. [59/60] Cu greu s-ar putea concepe, de pildă, crearea tipului de Înger specific bizantin, în afara influenţei exercitate în acest sens de opera lui Dionisie Pseudo-Areopagitul, care descrie într-o manieră iconografică "de erminie", cu atributele şi accesoriile de rigoare, treptele ierarhiei cereşti.[139]

Dar pentru ca literatura teologică să poată furniza elemente concrete de iconografie era necesar ca, pe urmele apologeţilor, părinţii şi scriitorii bisericeşti să aprofundeze în continuare demersul *iconologic* propriuzis.[140]

*

Între capadocieni, Sfântului Vasile cel Mare îi revine paternitatea unei formulări decisive pentru teologia icoanei: η τησ εικονοσ τιμη εισ τον προτοτυπον αναβαινει, formulare preluată ulterior în orice discuţie despre icoane.[141] Ea corespunde, dealtminteri, unei idei curente în epocă, exprimată anterior şi de Sf.Atanasie cel Mare: "luând drept pildă portretul unui împărat, care reproduce exact imaginea şi forma lui"—spune el—"acel ce venerează imaginea, venerează în ea pe împărat, deoarece imaginea redă chipul şi forma împăratului".[142]

Ambii autori introduc această idee ca argument în contextul disputelor trinitare, pentru a fundamenta, paradigmatic, egalitatea persoanelor Sfintei Treimi, conform principiului omotimiei, adică al egalităţii de cinstire. În pofida acestui caracter incidental, extraestetic aşazicând, al aserţiunii, ea a devenit, în formularea Sf. Vasile cel Mare mai ales, bun al tradiţiei, regăsindu-se ca atare în aproape toate textele referitoare la icoane, în actele Sinodului al VII-lea Ecumenic, apoi în cele "o sută de capitole" (care i-au dat numele de Stoglav) ale Sinodului rus din 1551, în fine, în erminiile de pictură.[143]

---

[139]Ilustrarea cetelor îngereşti aşa cum sunt descrise în *Ierarhia cerească* (cap VI) se regăseşte de pildă pe coloanele sculptate ale unui ciboriu din sec.VI, aflător la San Marco din Veneţia (Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.76).

[140]"Teoria imaginii elaborată de apologeţi a căpătat o dezvoltare ulterioară la gânditorii capadocieni, la Dionisie , la Maxim Mărturisitorul..."(Bîcikov, *Estetica*, p.364).

[141]*De Spiritu Sancto* XVIII, 45 (*PG* XXXII, c.149C).

[142]*Sermo de sacris imaginibus* (*PG* XXVIII, c.709); cf. Tatarkiewicz, *Estetica*, vol.II, p.42.

[143]Oros-ul Sinodului al VII-lea ecumenic: "η γαρ τησ εικονοσ τημη επι το πρωτοτυπον διαβαινει / Imaginis enim honor ad primitivum transit;" în *Nicée II*, p. 34; trad.fr. M.-F. Auzépy, *ibidem*, p.35 şi Schonborn, *L'icone du Christ*, p.144; Dionisie, *Carte de pictură*, p.53 şi V.I.Stoichiţă, "Studiu introductiv", *ibidem*, p. 16, n.1

În această formulare lapidară, problematica icoanei este plasată în termenii exacţi ai relaţiei cultice închinător/obiect de cult, caracteristică ce o deosebeşte de portretul obişnuit, iar pe de altă parte este definită şi relaţia imagine/prototip, în sensul transcenderii de la obiect la persoană, din planul material în cel spiritual sau, în terminologia consacrată de-acum în literatura patristică, de la vizibil către inteligibil, indicându-se prin aceasta că icoana nu-şi are suficienţa în sine ci, prin ceea ce are esenţial, aparţine altei lumi. Precizia şi acurateţea terminologică a Sf. Vasile devansează cu câteva secole demersul patristic [60/61] similar, întrucât pune în ecuaţie, nu termenul oarecum impersonal de *arhetip*, grevat de o nuanţă vag neoplatonizantă, ci pe acela biblic-canonic de (*proto)tip*, de o consistenţă personal(ist)ă mult mai definită.

Unui autor necunoscut dar, paradoxal, nu mai puţin celebru, îi revine meritul de a fi preluat şi adâncit această idee pe cât de lapidară, pe atât de fertilă în sugestii. Acesta este autorul *Corpusului Areopagitic*, însumând patru tratate şi zece epistole, puse sub numele lui Dionisie, convertitul paulin din Areopagul atenian, scrise însă mult mai târziu, semnalate pentru prima dată (518) în anturajul monofizit al patriarhului Sever al Antiohiei.[144]

Importanţa decisivă pentru arta creştină a acestui corpus decurge evident din calitatea intrinsecă a demersului teologic conţinut, dar este datorată şi unor circumstanţe demne de luat în seamă. Nu a scăpat neremarcată, de pildă, apartenenţa tratatelor areopagitice la spiritualitatea creştină orientală, spaţiul geografic şi cultural în care acestea au apărut corespunzând peisajului sirian de ascendenţă capadociană sau antiohiană.[145] Nu întâmplător, în aceeaşi arie a fost plasat dealtminteri şi unul din termenii alternativei privind geneza artei creştine, alternativă formulată incitant la începutul secolului nostru de J. Strzygowsky: "Orient oder Rom?"[146] Este evident, totodată, şi un anumit paralelism în timp, având în vedere că momentul apariţiei Corpusului areopagitic coincide cu răstimpul şi locul afirmării depline a cultului şi teologiei icoanelor, ca şi al cristalizării caracteristicilor tehnice şi stilistice adiacente.[147] Pe de altă parte, nu este mai puţin adevărat că acest corpus s-a putut impune în Răsărit şi Apus cu autoritatea unei adevărate *Summa Theologica*, iradiind influenţe notabile în varii domenii.[148]

---

[144]C.E.Rolt, "Introducere" la *Dionysius the Areopagite*, p.3.
[145]Drăgulin, *Ecleziologia Tratatelor areopagitice*, p.70.
[146]Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.17s.
[147]Velmans, *Sviluppo e prestigio*, p.42.
[148]"Asceţilor, el le va arăta chipul cum poate sufletul să se unească cu Dumnezeu pe calea purificării şi a iluminării; exegeţii şi liturgiştii vor învăţa de la el să caute sub învelişul textelor scripturisrice şi al

Abordând, aşadar, relaţia prototip/icoană sau, în termenii neoplatonizanţi mai familiari autorului, arhetip/imagine, Dionisie desfăşoară itinerariul catafatic al discursului său teologic, stabilind mai întâi premiza participării creaturii la viaţa Creatorului şi de aici oportunitatea (de principiu), dar şi posibilitatea (concretă în ultimă instanţă), a figurării invizibilului prin vizibil şi anume în acelaşi mod în care amprenta unei peceţi, zice el, "participă la formele peceţii arhetipice". Participarea nu afectează însă transcendenţa absolută a arhetipului, care rămâne unul şi acelaşi; dar pentru a face ca inteligibilul să se străvadă cât mai fidel în registrul nostru vizibil, este necesar ca 'suportul material' [61/62] să întrunească o serie de condiţii: de plasticitate, de consistenţă etc.[149]

Luând analogia în termeni mai degrabă proprii decât figurali, autorul o dezvoltă în continuare, enumerând, cu aplicaţie oarecum pedantă, seria respectivă de condiţii, dovedindu-se, odată mai mult, un profund şi avizat cunoscător într-ale meşteşugului artistic, pe linia unei tradiţii inaugurată de Clement Alexandrinul şi ilustrată, mai aplicat sau doar incidental, de Sfinţi Părinţi ca Atanasie cel Mare, Vasile cel Mare, Chiril al Alexandriei, Gherman Patriarhul, Simeon Thessaloniceanul ş.a.

Această competenţă reală, tehnică, surprinzătoare poate la un *teolog al sublimului* ca Dionisie, denotă o intimă familiarizare cu procedeele artelor plastice şi poate constitui o explicaţie pentru înrâurirea pe care, negreşit, opera sa a produs-o în ceea ce priveşte aspectele stilistice mai concrete ale zugrăvirii icoanelor.[150]

Şi atunci când dezvoltă faza apofatică a discursului său teologic, Dionisie dovedeşte aceeaşi multiplă disponibilitate, atât în pătrunderea pertinentă a fenomenului artistic cât şi în ceea ce priveşte anvergura ideatică, luându-şi de data aceasta termenii analogiei din domeniul

---

ritualului bisericesc un sens maiprofund; arta medievală însfârşit, va purta amprenta sa"(Godet, "Pseudo Denys", *DTC*, vol.IV, pt.I, c.436, la Drăgulin, "Ecleziologia", p.74).

[149]"Aceasta (pecetea arhetipică) se imprimă întreagă şi identică în fiecare urmă (amprentă,n.n.) şi numai deosebirea obiectelor participante la ea pricinuieşte neasemănarea urmelor întregii forme arhetipice, una şi aceeaşi; ...dacă ele (obiectele participante) sunt gingaşe, sau plastice, sau netede, sau n-au încă vreo urmă şi nu sunt nici rezistente, nici dure, nici curgătoare, nici nestatornice, figura ei (a peceţii arhetipice) va fi curată, clară, şi permanentă. Dacă va lipsi însă ceva din proprietatea pomenită, atunci materia respectivă va fi pricina neprimirii, neimprimării, neclarităţii peceţii"(*DN* II,6; trad.rom.cit. p.18).

[150]Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.76.

sculpturii.[151]Aşa cum sculptorii, îndepărtând prisosul de materie scot la lumină statuia ascunsă în blocul de piatră, marmură etc., tot aşa teologii, prin negarea celor atribuite prin catafază, pot restitui Arhetipului imaginea absolutei transcendenţe. Ideea aceasta, hărăzită şi ea unei fertile posterităţi, introduce corectivul necesar la o eventuală tentaţie panteistă; ambele itinerarii ale cugetării, cel catafatic şi cel apofatic, sunt parcurse alternativ de teolog, prin acumularea unor observaţii sigure care, sintetizate complementar, să conducă la definirea sau, în termenii autorului, "slăvirea" (υμνισαι) frumosului absolut.

Privită din perspectivă catafatică, materia nu poate fi rea în sine, de vreme ce ea "participă la ordine, frumuseţe şi formă";[152] dar, —şi aici intervine corectivul apofatic— participare nu înseamnă identificare (ταυτοτησ) întrucât cei doi termeni ai relaţiei nu aparţin "aceleiaşi trepte"— strat sau suport ontologic.[153] Dacă Dionisie afirmă, în acord cu întreaga literatură patristică ulterioară, că "cele ce se văd sunt imagini [62/63] clare ale lucrurilor invizibile",[154] totuşi, fiind vorba de simboluri, el precizează deasemenea că "Dumnezeu nu este identic cu ele, aşa cum nici omul nu este identic cu propria sa imagine".[155]Ţine de condescendenţa divinităţii faptul că "prin mijlocirea vălurilor sfinte, în scripturi şi în tradiţiile ierarhice, (ea) îmbracă adevărurile spirituale în termeni luaţi din lumea existenţei înveşmântând în chipuri şi forme cele ce sunt fără chip şi fără formă".[156]

La rândul lor, profeţii şi aghiografii în general, "atribuind Bunătăţii celei mai presus de nume denumiri scoase din tot felul de acte şi funcţiuni, au îmbrăcat-o în chipuri şi forme omeneşti şi au proslăvit-o ca şi cum ar avea ochi, urechi, faţă, mâini, aripi..."[157] Dar acest demers catafatic corespunde modului specific omenesc de înţelegere şi de aceea autorul reintroduce corecţia complementară, apofatică: "Dumnezeirea cea a toate creatoare şi necomunicabilă

---

[151]"Să slăvim pe Cel supranatural, în chip supranatural, prin negarea tuturor celor existente; cum fac sculptorii, care îndepărtează tot ceea ce împiedică vederea clară a ceea ce-i ascuns şi care scot la iveală frumuseţea cea adevărată şi ascunsă prin simpla luare!"(*MT* II; trad.rom.cit. p.118).
[152]*DN* IV,28; trad.rom.cit. p.58.
[153]Hartmann, *Estetica*, p.506s.
[154]*Ep* .X, *PG* III, c.1117; trad. rom. M.Gramatopol în Tatarkiewicz, *Estetica*, vol.II, p.54; cf. Stăniloae, *Dionisie: Opere*, p. 269: "Cu adevărat cele văzute sunt chipuri ale celor nevăzute".
[155]*DN* IX,6; trad.rom.cit. p.94.
[156]*DN* I,4; trad.rom.cit. p.5-6.
[157]*DN* I,8; trad.rom.cit. p.11.

depăşeşte cu mult toate aceste simboluri, prin aceea că ea nu poate fi percepută prin simţuri şi nici nu are vreun fel de comuniune care s-o facă să se confunde cu cei ce participă la ea".[158]

Contribuţia dionisiană la ceea ce s-a numit "teologie estetică"[159] devine astfel evidentă, în lumina celor de mai sus, chiar în forma specifică, "imnică", a acestor adevărate ode de "slăvire" a frumosului absolut, în care revin cu frecvenţa unor leit-motive termenii de frumos supranatural (υπερουσιον καλλον), frumos arhetipal (αρχετυπον καλλον), suprafrumos (υπερκαλλον), frumos universal (πανκαλλον) etc., ce vor intra, ca noţiuni şi categorii creştine, în zestrea conceptuală, în vocabularul aşazicând tehnic al iconologiei, dar şi al esteticii în general.[160]

Pe de altă parte, în ceea ce priveşte iconografia, în pofida aparentului paradox, semnalat mai sus, "teologul sublimului", cel mai detaşat de contingent, chiar de contingentul strict teologic al disputelor hristologice acaparante în epocă, este şi cel care oferă adevărate pagini de *erminie* zugravilor bizantini.[161] [63/64]

Dar poate că nici una dintre ideile-atitudini ale lui Dionisie nu se regăseşte atât de frecvent (şi fertil) în teologia ulterioară precum cea în care contemplă ierarhiile cereşti şi cele bisericeşti reunite în una şi aceeaşi "mistagogie perpetuă" a "liturghiei-biserică" — viziune de respiraţie şi

---

[158]*DN* II,5; trad.rom.cit. p.18

[159]Alternativa "teologie estetică/estetică teologică", departe de a fi un simplu joc de cuvinte este aprofundată cu toată seriozitatea de H.U. von Balthasar în preambulul cărţii sale *La Gloire et la Croix. Les aspects esthétiques de la Révélation*, care în versiunea originală se intitulează *Herrlichkeit. Eine Theologische Aesthetik*, indicând opţiunea autorului pentru o "estetică teologică", menită să abordeze din perspectivă şi cu instrumente specific teologice domeniul esteticului.

[160]Tatarkiewicz, *Estetica*, vol.II, p.46s.

[161]Iată doar câteva subtitluri, corespunzător substanţializate în text: *Despre Serafimi, Heruvimi şi Tronuri şi despre prima ierarhie*(cap.VII), *Despre Domnii, Puteri şi Stăpânii şi despre treapta ierarhică de mijloc* (cap.VIII), *Despre Începătorii, Arhangheli şi Îngeri sau despre cea din urmă treaptă a ierarhiilor cereşti*(Cap.IX), *Pentru ce se spune că proorocul Isaia a fost curăţit de Serafim*(cap.XIII) şi, mai ales, *Ce sunt chipurile plăsmuite ale Puterilor îngereşti; ce este chipul focului, ce este duhul omenesc, ce sunt ochii, nările, urechile; ce sunt gurile, ce este pipăitul, ce sunt genele, ce sprâncenele; ce este vigoarea, ce sunt dinţii, ce umerii, ce sunt coatele şi mâinile, ce este inima, ce pieptul, ce spatele; ce sunt picioarele, aripile, ce e înfăţişarea goală, ce îmbrăcămintea, ce veşmântul strălucitor, ce e veşmântul preoţesc, ce sunt cingătoarele, ce toiegele, ce lăncile, ce securile, ce frânghiile, formele geometrice; ce sunt vânturile, ce norii, ce e arama, ce este electronul, ce sunt corurile, ce aplauzele, ce culorile feluritelor pietre; ce e chipul de leu, chipul de bou, chipul de vultur, ce sunt caii, ce sunt feluritele culori ale cailor; ce sunt râurile, ce sunt carele, roţile, ce e zisa bucurie a Îngerilor*(cap.XV), constituind surse ori tâlcuiri ("erminii") pentru tot atâtea teme iconografice anterioare sau posterioare *Areopagiticelor* (în trad.rom. Stăniloae, *Dionisie: Opere*, pp.23-35).

anvergură monumentală care se va răsfrânge ca atare în configuraţia spaţiului sacral, eclezial, fie nemijlocit, fie mai ales prin intermediul scholiilor şi comentariilor liturgice ulterioare.[162]

*

Postulatul unei "gândiri posterioare, preocupată de sinteză", care să preia şi să adâncească teologia areopagiticelor şi-a aflat împlinirea în opera Sf.Maxim Mărturisitorul. Numeroasele sale scholii dedicate explicării pasajelor susceptibile de interpretări, au validat ortodoxia tratatelor şi au facilitat asimilarea lor în patrimoniul teologic comun (κοινη), datorită incontestabilei autorităţi a Sf.Maxim atât în Răsărit cât şi în Apus.

Aceasta şi în virtutea unei reale afinităţi în gândirea celor doi teologi, exprimată prin disponibilitatea pentru sinteză şi propensiunea mistagogică de netăgăduită anvergură, percepută ca atare de posteritatea teologică.[163] Dar, în timp ce Dionisie proiectează în cadenţe imnice o viziune fulgurantă asupra unui peisaj teologico-filosofic cu rol de suport, de ecran, Sf. Maxim este arhitectul care hotărăşte [64/65] fundaţiile, stabileşte structura de rezistenţă şi purcede efectiv la edificarea viziunii.

În această ordine de idei, el valorifică intuiţia dionisiană a întrepătrunderii universului inteligibil şi a celui sensibil într-o viziune liturgică de anvergură cosmică, argumentându-o în primă instanţă prin aceea că spiritul, animat de imboldul cunoaşterii resimte necesitatea unei "cugetări desfăşurându-se prin simboluri pentru a figura ceea ce este cugetat", ceea ce poate fi

---

[162]*Corpusul Areopagitic* introduce în teologia bizantină propriu-zisă, într-o descendenţă sigură până la isihasmul athonit, cel puţin, constată unii teologi contemporani (Lossky, *A l'image*, p.37; idem, *Théologie mystique*, p.70; idem, *Vision of God*, p.124; J.Meyendorff, *Le Christ*, p. 279), în timp ce un alt teolog (Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.14-15) îl situează, cu profunzime şi fineţe, în termenii incantatorii specific dionisieni, în adevărata lumină a ascendenţei sale patristice: "Viziune fascinantă asupra lumii care, în ritmul ei sacru şi liturgic, vea ceva îmbătător şi în acelaşi timp de o luciditate sfântă şi pe care n-au cunoscut-o într-un asemenea grad de puritate nici Alexandria, nici Capadocia, nici, cu atât mai puţin pustie austeră a Egiptului, nici Antiohia cu gândirea sa legată de realitatea pământească. Ce altceva ar fi mai potrivit pentru a sluji drept fundal unei gândiri posterioare, preocupată de sinteză? Un întreg ansamblu se desfăşura acolo, care, izvorând din gândirea vulcanică a unui Origen, asimilase setea de infinit a unui Grigorie de Nyssa, înţelepciunea autumnală şi senină a unui Grigorie de Nazianz, echilibrul interior al unui Vasile cel Mare, simţul cosmic al unui Proclu; (viziune) care înclină deja către Bizanţul de mai târziu, cu gustul său pentru stilul grandios al figuraţiei liturgice, fără ca lumea să fi căpătat încă rigiditatea hieratică a icoanei bizantine."

[163]"Sentimentul cosmic al Areopagitului: existenţa privită ca act liturgic, ca adorare, cult solemn, dans sacru: toate acestea constituie stratul cel mai profund al gândirii Mărturisitorului"(Balthasar, *Litugie cosmique*, p.16; cf. Riou, *Monde et Eglise*, p.38-39).

considerat drept o aserţiune ce defineşte prin excelenţă demersul artistic (iconografic) însuşi sub aspect gnoseologic.

Desigur, Sf.Maxim nu pune la îndoială preeminenţa demersului raţional discursiv, pentru că -spune el- "inteligenţa este interpreta lucrurilor" dar ea nu epuizează gnoseologic realitatea ca unic 'instrument' al cunoaşterii, ci "sensibilitatea înnobilată de inteligenţă reflectă însfârşit puterile şi lucrările răspândite în întreg şi descoperă sufletului, pe cât este cu putinţă, sensul tainic al lucrurilor".[164]

Odată stabilite aceste premise de ordin gnoseologic, Sf. Maxim continuă argumentarea, abordând în comentariul său, după Dionisie, cuvântul Apostolului: "Cele nevăzute ale lui Dumnezeu se văd dela facerea lumii, înţelegându-se din făpturi" (Rom. I,20) şi deschide, pornind de aici, o perspectivă ermineutică de o nebănuită anvergură, resimţită de cercetătorii ulteriori ca fiind de-a dreptul "temerară".[165] În timp ce în afirmaţia precedentă se făcea ca de la sine înţeleasă constatarea conform căreia "inteligenţa este interpreta lucrurilor", dar şi aceea că "sensibilitatea înnobilată de inteligenţă descoperă sufletului sensul tainic al lucrurilor", în celălalt fragment citat, Sf.Maxim introduce această neaşteptată răsturnare de perspectivă, cu consecinţe importante pentru demersul iconologic în genere. "Dacă prin intermediul celor vizibile sunt contemplate cele invizibile, cu atât mai mult lucrurile vizibile sunt aprofundate prin mijlocirea celor invizibile" ne încredinţează teologul mărturisitor şi precizează, nu fără temei, că acest lucru este accesibil celor "dedaţi contemplării".

Din perspectiva spiritului cugetător, "contemplarea simbolică a lucrurilor inteligibile prin cele văzute nu este altceva decăt înţelegerea şi cugetarea duhovnicească a lucrurilor vizibile prin intermediul celor invizibile". Demersul este biunivoc, iterabil şi într-un sens şi într-altul, [65/66] dar după principiul simetriei, nu al egalităţii pur şi simplu. Dacă în "amprenta peceţii" lui

---

[164] *PG* XCI, c.696C; *Myst*.XIX; trad.rom.cit. p.398; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.221.

[165] Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.126. "Dacă prin intermediul celor vizibile sunt contemplate cele invizibile, cu atât mai mult lucrurile vizibile sunt aprofundate prin mijlocirea celor invizibile de către cei dedaţi contemplării. Căci contemplarea simbolică a lucrurilor inteligibile prin cele văzute nu este altceva decât înţelegerea şi cugetarea duhovnicească a lucrurilor vizibile prin intermediul celor invizibile. Căci este necesar ca acele fiinţe care sunt făcute pentru a se revela reciproc, să posede expresii adevărate şi clare una alteia, într-o legătură reciprocă deplină"(*PG* XCI, c.669CD; *Myst*.II; trad.rom.cit.p.174; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.216: "...car la contemplation symbolique des choses spirituelles à travers les choses visibles est en même temps pénétration par l'esprit et compréhension des choses visibles par les invisibles. Il faut que les unes et les autres, qui sont là pour se manifester réciproquement, possedent les unes des sutres une expression vraie et distincte et une relation mutuelle intangible").

Dionisie poate fi contemplat arhetipul, este totuşi hazardat să se afirme că, vice-versa, în arhetip contemplăm "pecetea". Aceasta ar echivala cu o deturnare a interesului gnoseologic (şi a sensului ontologic) de la arhetip la "amprentă"; ar însemna ca obiectul în sine al contemplaţiei să fie "urmele", "umbrele". Or, "amprenta" nu are o existenţă de sine, ci una dublu condiţionată: pe de o parte, de arhetip, iar pe de alta, de suport, de materia în care, după Dionisie, se imprimă.[166] De aceea, justa evaluare a relaţiei simbolice sus-menţionate (care este în ultimă instanţă aceea dintre semnificat şi semnificant) ţine, după Sf. Maxim, de "înţelegerea şi cugetarea duhovnicească", pentru că nu este totuna dacă se judecă "în lumina a ceva" ori "după umbra a ceva"; "înţelegerea şi cugetarea duhovnicească" vrea să spună ataşamentul faţă de arhetip chiar atunci când "se apleacă" (aplică) asupra celor vizibile; acestea sunt "judecate", sunt raportate la arhetip, sunt evaluate în funcţie de fidelitatea faţă de acesta, întrucât el constituie "ţinta", scopul şi sensul cugetării ascensionale de la vizibil la inteligibil.

Un alt temei al "reciprocei revelări" se află în cele cugetate, care sunt, ontologic vorbind, compatibile: "în mod necesar acele fiinţe care sunt făcute pentru a se revela reciproc, posedă expresii adevărate şi clare una alteia, într-o legătură reciprocă deplină". Această compatibilitate (ontologică) este postulată de capacitatea arhetipului de a se imprima în suport (materia amprentei) în virtutea raţiunilor (λογοι) proprii care purced, zice Dionisie, din inteligibil pentru a se imprima în vizibil, pentru a-l structura ca "raţiuni plasticizate".[167]

"Expresii adevărate şi clare" definesc domeniul (de compatibilitate), al figuralităţii, al structurii (fr. *figure*, germ. *gestalt*), nu pe cel al fiinţei sau esenţei (ουσια). În acest sens "cugetarea duhovnicească" a Sf.Maxim vede peste tot în vizibil arhetipul, se raportează permanent la inteligibil. Acesta trebuie să fie sensul şi criteriul evaluării celor sensibile, care, în această lumină, sunt abilitate ("se învrednicesc") să exprime inteligibilul, dar să se şi imprime de el, în aşa fel încât, unei "sensibilităţi înnobilate de inteligenţă" să-i corespundă un sensibil instituit, consacrat de inteligibil. Or, în aceste coordonate tinde să se înscrie, la limită, şi demersul figurativ (iconografic): "expresii adevărate şi clare" prin excelenţă sunt chipul omenesc şi

[166]Alături de acestea în domeniul esteticului intervine, potrivit legii obiectivării, "termenul terţ necesar", spiritul, în ipostaza creatoare şi/sau receptoare (Hartmann, *Estetica*, p.96s).
[167]Stăniloaie, *Dogmatica*, vol.II, p.7s; idem, *Chipul nemuritor*,p. 259s, 337; idem, *Spiritualitate şi comuniune*, p.62s, 74s.

universul creat, sau, în termenii relaţionali ai Sf. Maxim, ανθρωποσ-ul μικροκοσμοσ şi κοσμοσ-ul μακρανθρωποσ şi, pe acest temei efigiile lor: *Icoana*, respectiv *Biserica.*[168]

*

În această ordine de idei, perspectiva (simetrică) descrisă axiomatic mai sus de Sf. Maxim îşi poate afla corespondentul iconografic [66/67] în ceea ce s-a numit "perspectiva inversă" proprie icoanei; în lumina simetriei inteligibil/sensibil poate fi evaluat acest principiu compoziţional care face ca icoana să nu închidă şi să nu se închidă, să nu-şi aibă suficienţa în sine ci să aparţină, cum s-a arătat, altei lumi, adică aceleia pe care încearcă să o figureze, să o exprime şi în care este de fapt ancorată, aşa cum s-a putut întrevedea din cele enunţate anterior.

Învăţătura Sf. Maxim argumentează deci posibilitatea existenţei icoanei şi implicit definiţia a ceea ce este icoana, cu scala de subtilităţi specifice caracterului ei: dematerializarea, esenţializarea, relaţia persoanelor reprezentate cu fondul (de lumină), detaliile de fizionomie, precum şi cele de ordin cromatic etc., într-un cuvânt ceea ce face ca icoana să aparţină ordinii pe care o exprimă şi care se şi străvede în întruchipările iconografice care poartă pecetea desăvârşirii, dintre care unele puteau fi contemplate chiar în acest răstimp de certă expansiune a icoanelor în toate sferele vieţii bisericeşti şi sociale.[169]

Ca un reflex al acestei omniprezenţe a icoanei, dar şi ca un posibil corolar al sus-menţionatelor principii de teologie a icoanei, cugetarea Sf. Maxim se apleacă şi asupra aspectelor de o natură mai specială (concretă), trecând din domeniul iconologiei propriuzise, în cel al iconografiei aplicate.

Încă Dionisie Pseudo-Areopagitul evocase, de pildă, minunea Schimbării la Faţă a Domnului, "care a înspăimântat odinioară pe Apostoli", eveniment de referinţă, paradigmatic, constant invocat dealtminteri în orice argumentare despre icoane şi care şi-a aflat şi un semnificativ reflex în practica iconografică tradiţională, ce impunea ca tocmai prin zugrăvirea acestei teme să se verifice vocaţia zugravilor de icoane şi biserici.[170]

Pornind aşadar de la faptul reciprocei (până la un punct) revelări a spiritualului şi materialului, Sf. Maxim întemeiază contemplarea naturală (θεωρια φυσικη), noţiune

[168]Thunberg, *Microcosm and Mediator*, p.140s.
[169]Icoanele vechi (începând cu sec.VI) din colecţia M-rii "Sf.Ecaterina" de la Muntele Sinai (Weitzmann, *Sinai Icons*, vol.1).
[170]Evdochimov, *Art de l'icone*, p.250; trad.rom.cit.p.251.

fundamentală pentru teologia sa, situându-o constant în relaţie cu înţelesul duhovnicesc al Scripturilor. Ambele sunt necesare celui ce voieşte să parcurgă fără greşeală calea cea bună către Dumnezeu, constată mai întâi teologul, spre a purcede apoi la argumentare: "în minunea Schimbării la Faţă a Domnului de pildă, chipul iradiind strălucirea slavei înseamnă legea harului cea neumbrită de văl, veşmintele strălucitoare înseamnă natura, amândouă iluminate şi făcute transparente de către har".[171] Adâncind interpretarea în spirit dionisian, Sf.Maxim dezvoltă ideea după care "lumina care străluceşte din chipul Mântuitorului" poate fi înţeleasă ca "imagine a teologiei apofatice", în timp ce "strălucirea veşmintelor şi apariţia lui Moise (reprezentând Providenţa) şi a lui Ilie (reprezentând Judecata) sunt imaginea teologiei catafatice".[172] [67/68]

Dacă se are în vedere faptul că, pentru lămurirea aceloraşi noţiuni, Dionisie apelase la paradigma peceţii şi amprentei, respectiv la gestul sculptorului de îndepărtare a materiei superflue care ascundea statuia în piatră, pe de o parte, iar pe de alta că Sf. Maxim teologhiseşte despre Schimbarea la Faţă a Domnului de parcă ar avea icoana Transfigurării sub privire, se poate realiza întrucâtva sensul şi chiar stadiul evoluţiei iconografiei în răstimpul parcurs de la faza simbolică paleocreştină.

Se pot percepe, totodată, şi exigenţele pe care icoana era capabilă să le satisfacă, dar şi să le incite, în spiritul şi maniera acelei perspective simetrice validate de Sf. Maxim, în virtutea căreia icoana se inspiră în continuare din teologie ,dar şi inspiră, la rândul ei, teologie de nivelul cel mai înalt.

Pe de altă parte, dar în aceeaşi ordine de idei, o sinteză a celor două căi (faze) ale demersului teologic, respectiv calea apofatică şi cea catafatică va fi reluată şi realizată mai deplin în cadrul a ceea ce s-a numit "liturghia cosmică" maximiană; ideea fundamentală a *Mystagogiei* sale este aceea conform căreia "cultul sacramental al Bisericii este simbolul eficace al Liturghiei transcendentale, universale, cosmice".[173]

Revenind la teologia icoanelor şi la atitudinea concretă a Sf. Maxim faţă de acestea, este de notat că, începând din secolul al VI-lea şi în continuare, în Orient se înregistrează înflorirea

---

[171]*PG* XCI, c.1128AB; *Ambigua* XXVI, XXVII; trad.rom. Stăniloae, *Sf.Maxim: Ambigua*, p.125-31; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.223.
[172]*PG* XCI, c.1196B; *Ambigua* XLVIII,XLIX; trad.rom. Stăniloae, *Sf.Maxim: Ambigua*, p. 164-65; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.60.
[173]Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.246.

cultului icoanelor, în sensul intensificării şi generalizării acestuia, pornind din mediile monastice, al căror reprezentant de frunte şi lider de opinie este, dealtfel, Sf.Maxim însuşi.

Generalizarea aceasta cuprinde toate sferele vieţii bisericeşti şi sociale în aşa fel încât orice act, orice angajament solemn, fie de domeniu personal, fie de domeniul public, să includă aproape obligatoriu invocarea asistenţei divine în prezenţa icoanelor. O mărturie edificatoare de acest gen este furnizată de Anastasie Bibliotecarul care evocă, în contextul disputelor monotelite, o întrunire din 656 a Sf. Maxim Mărturisitorul cu Theodor, episcop al Cezareei Pontului, menţionîndu-se expres faptul că "Theodor, Maxim şi toţi cei de faţă îngenunchează şi sărutară Evanghelia, Crucea, icoana Mântuitorului şi a Maicii Sale", înainte de a purcede la confruntarea teologică asupra uneia sau două voinţe în persoana Domnului.[174]

Mai târziu, Părinţii Sinodului al VII-lea Ecumenic vor confirma cu autoritatea lor aceste practici şi totodată cursul ascendent al tradiţiei icoanelor, integrându-o ca atare în matca Tradiţiei Bisericii, împotriva iconoclaştilor care încercau să prezinte cultul icoanelor când ca pe o inovaţie recentă, când ca pe o reminiscenţă a unor străvechi practici idolatre, aceasta în pofida evidenţei ilustrate, între alţii, de autoritatea teologică a Sf. Maxim Mărturisitorul însuşi. [68/69]

*

* *

3. 2. **Teologia icoanelor** îşi are unul din primii exponenţi în Sf. Gherman, patriarhul Constantinopolului, cel care, prin natura împrejurărilor, a fost totodată şi una din primele victime ale persecuţiei iconoclaste declanşate de împăratul Leon al III-lea Isaurianul (717-741), fiind depus din scaun şi exilat.[175]

Deşi a debutat subreptice, ca un complot iniţiat în palat, iconoclasmul nu l-a găsit fără replică pe venerabilul patriarh, acesta fiind în tinereţe, unul din organizatorii şi participanţii activi la lucrările Sinodului Quini-Sext (691-92), unde s-au elaborat, între altele, şi canoane de o importanţă decisivă pentru iconografia creştină. În spiritul doctrinei canonice a Sinodului Trulan aşadar, Patriarhul Gherman respinge acuzaţia de idolatrie proferată de iniţiatorii iconoclasmului la adresa creştinilor, aducând argumente pertinente pentru legitimitatea iconografiei.[176]

---

[174]Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.222.

[175]Pentru contribuţia la teologia icoanelor a fost anatematizat după moartea sa de sinodul iconoclast de la Hieria (753-54), ereticii iconomahi arzându-i scrierile teologice.

[176]"Nu pentru îndepărtarea de cultul desăvârşit al lui Dumnezeu îngăduim noi facerea de icoane din ceară şi culori...Dar când Însuşi Fiul Cel Unul Născut care este din sânul Tatălui a binevoit să se facă om după

Icoana este întemeiată întâi de toate în Întruparea Fiului şi se înscrie prin urmare în "sfatul binevoitor" al Tatălui şi al Duhului Sfânt, adică în planul intratrinitar veşnic al Iconomiei mântuirii. Dintru început aşadar, odată cu prima luare de poziţie ortodoxă în disputa cu iconoclaştii, problematica transcende cultul icoanelor pur şi simplu, pentru a iniţia de fapt, edificarea *in nuce*, a unei teologii a icoanei (iconologia).

Dată fiind inconsistenţa de principiu a acuzaţiei de idolatrie, Sf. Gherman se preocupă mai mult de întemeierea "vredniciei" icoanelor într-o perspectivă mai largă, ce depăşeşte cadrul strict al cultului, vizând temeiurile credinţei înseşi dar şi proiecţia lor în iconografie: "când Însuşi Fiul...a binevoit să se facă om după sfatul binevoitor al Tatălui şi al Sfântului Duh, noi desenăm chipul înfăţişării Sale omeneşti după trup şi nu Dumnezeirea Sa neapropiată şi nevăzută".

Debutul prudent al doctrinei iconofile se vădeşte în afirmaţia după care "noi desenăm chipul înfăţişării omeneşti "(a Fiului), deoarece Sf. Ioan Damaschin va arăta mai apoi că în icoane înfăţişăm de fapt "chipul văzut al Dumnezeirii", pentru ca, în final, Sf.Teodor Studitul să demonstreze că în ele se circumscrie în realitate Ipostasul teandric, divino-uman al Fiului.[177]

Sf.Gherman procedează deci "iconomic" în formulările sale, din raţiuni de oportunitate, având în vedere pe de o parte circumstanţele date, iar pe de alta stadiul incipient al teologiei icoanei, dar, în fond, afirmaţiile sunt fără echivoc. Dacă icoana se întemeiază în planul [69/70] din veci al Iconomiei divine privind mântuirea noastră, "sfat binevoitor" care a condus la întruparea de bună voie a Fiului şi asumarea "înfăţişării omeneşti", atunci este cu putinţă să I se zugrăvească icoane, "după trup", iar nu ale Dumnezeirii Sale înseşi, "neapropiată şi nevăzută".

În respectivul stadiu al disputei, patriarhul iconofil defineşte cu modestie rostul icoanelor, precum urmează: "căci ne simţim îndemnaţi să înfăţişăm ceea ce constituie credinţa noastră", dând glas astfel vechiului imbold care a stat la baza artei paleocreştine şi care se regăseşte ca atare şi în canonul 82 al Sinodului Trulan (691-92), la elaborarea căruia, aşa cum s-a menţionat, Sf. Gherman a luat parte. Între timp, însă, iconografia depăşise nivelul paleocreştin, aşazicând, al

---

sfatul binevoitor al Tatălui şi al Sfântului Duh, noi desenăm chipul înfăţişării Sale omeneşti după trup şi nu dumnezeirea Sa neapropiată şi nevăzută. Căci ne simţim îndemnaţi să înfăţişăm ceea ce constituie credinţa noastră...Pe temeiul acestei credinţe nezdruncinate în El, noi reprezentăm înfăţişarea Sfântului Său Trup pe icoane şi le venerăm pe acestea şi le cinstim cu închinăciunea cuvenită..." (Mansi, XIII, c.101AC; cf. Schonborn, *Icone du Christ*, p.181-82.

[177]Infra.

iniţiativei personale, iar cultul icoanelor luase o deosebită amploare, ale cărei forme exterioare se puteau învecina uneori cu abuzul.[178]

Obiectul iconologiei şi al iconografiei este prin urmare şi obiectul credinţei, dar al credinţei Bisericii, ansamblul doctrinar ca atare şi în primul rând soteriologia, învăţătura despre mântuire şi Mântuitor. În ultimă instanţă, Mântuitorul Hristos Însuşi ca *Iconomie întrupată* (ενσαρκομενη οικονομια) constituie obiectul iconografiei, aceasta din urmă nefiind altceva decât *întruchipare a Iconomiei*.

De aici şi diferenţa de cinstire care decurge din statutul ontologic diferit: icoanei i se aduce cultul cuvenit unei existenţe de ordin secund, nu de sine, ci "prin reflex". Şi patriarhul iconofil conchide: "Pe temeiul acestei credinţe nezdruncinate în El, noi reprezentăm înfăţişarea Sfântului Său Trup pe icoane şi le venerăm pe acestea şi le cinstim cu închinăciunea cuvenită". Această sintagmă, "închinăciunea cuvenită" (τιμητικη προσκυνησισ), ce va reveni ca un adevărat leit-motiv pe parcursul disputelor ulterioare, vrea să precizeze în mod expres că venerarea icoanelor nu înseamnă adorare şi nu se confundă cu cinstirea cuvenită obiectului (prototipului) însuşi al icoanelor: Dumnezeu.[179]

Sunt de reţinut ,deci, din această cea dintâi contribuţie teologică iconofilă din disputa cu privire la icoane, în primul rând întemeierea tradiţional soteriologică a icoanei (şi icoanelor) în Iconomia mântuirii [70/71] şi anume într-o dublă ipostază: aceea de consecinţă logică (şi ontologică) a Întrupării, dar şi de postulat, dacă nu de argument chiar, al realităţii întrupării şi totodată al unirii ipostatice.[180]

---

[178]Icoanele *acheiropoitai* erau purtate de armatele bizantine în războaiele contra perşilor precum odinioară *labarum*-ul constantinian (Grabar, *Iconoclasmul*, p.65); dar în mediile populare, tot mai frecvent, icoanele erau luate ca însoţitor în călătorii ori lăsate să păzească locuinţa; anumite icoane portabile serveau drept naşi la botez, iar din altele erau folosite fărâme care se puneau în portirul euharistic etc. (Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.189s; cf. Schonborn, *Icone du Christ*, p.154-55).

[179]Deşi atât Sf.Ioan Damaschin cât şi Sinodul al VII-lea Ecumenic au preluat şi adâncit această necesară distincţie privind cultul icoanelor, nu este mai puţin adevărat că nefericita confuzie între *adorare* (datorată numai lui Dumnezeu) şi *venerare* (acordată sfinţilor şi prin extensie, obiectelor sacre) a persistat în mediile bisericeşti occidentale, ducând de pildă la dezicerea , începând cu sinodul teologilor carolingieni de la Frankfurt(797), de esenţa hotărârilor sinodului al VII-lea; confuzia termenilor poate fi urmărită până la un Augustin, care menţionează (în *De moribus ecclesiae catholicae* I,34) drept *sepulchrorum et picturarum adoratores*, pe unii creştini care cinsteau -într-un mod mai deosebit probabil- mormintele martirice (*PL* XXXII, c.1342); cf. Grabar, *Iconoclasmul*, p.35.

[180]Aşa cum vor înţelege şi afirma în continuare teologii iconofili posteriori, Nichifor Patriarhul şi Theodor Studitul (Stăniloaie, "Hristologie şi iconologie", p.37, 51-53).

Pe de altă parte, s-a constatat că, folosind în expresia "înfăţişarea figurată pe icoane" etimonul χαρασσειν = gravare, Sf.Gherman se încadrează într-o tradiţie a terminologiei dogmatice identificabilă în teologia trinitară a Capadocienilor, îndeosebi la Sf.Grigorie de Nyssa, precum şi în hristologia Sinoadelor, de pildă la Sf.Maxim Mărturisitorul, deoarece în context iconologic χαρασσειν, pe lângă sensul etimologic iniţial (concret artizanal), actualizează, de fapt, întreaga bogăţie de sensuri, încărcătura teologică acumulată între timp de εικων = chip.[181]

În această ordine de idei şi, nu în ultimul rând, este de remarcat că, asemeni altor teologi amintiţi pe parcursul prezentei lucrări, precum Clement Alexandrinul, Dionisie Pseudo-Areopagitul, Chiril al Alexandriei ş.a., Sf. Gherman se referă la fenomenul artei iconografice în perfectă cunoştinţă de cauză, după cum o arată nu numai preferinţa (şi stăpânirea) unei terminologii specifice, dar şi anumite "indiscreţii" aşazicând, ţinând de purul meşteşug, precum "facerea icoanelor din ceară şi culori" din care se poate deduce că zugravii timpului practicau încă (sec.VIII) străvechea tehnică a encausticii, în care se folosea ca liant al pigmenţilor ceara încălzită.

*

Manifestările iconoclaste îmbracă, odată cu trecerea timpului, pe lîngă măsurile administrativ-punitive iniţiale, şi pretenţii de teologie, astfel că replica iconofilă abordează de-acum o problematică de fond, aflându-şi un purtător de cuvânt avizat în persoana şi opera Sf. Ioan Damaschinul.[182]

Cel dintâi mare teolog al icoanelor purcede dintru început, cum era şi firesc la o sistematizare a problematicii iconologice mai întâi, prin degajarea sensurilor etimologice şi stabilirea unui set de definiţii parţiale, care să-i permită apoi definirea cuprinzătoare din punct de vedere dogmatic a *icoanei* (chip) şi a *icoanelor* (obiecte de cult).[183]

---

[181]Schonborn, *Icone du Christ*, p.183-84.

[182]Între scrierile Sf. Ioan Damaschinul dedicate icoanelor se numără trei apologii, mai multe epistole către împăraţii iconoclaşti, orecum şi un dialog împotriva iconomahilor (*PG* XCIV); ed. critică B.Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, t.III, *Contra imaginum calumniatores orationes tres* în *PTS*, vol.XVII (Berlin-New York 1975); trad.rom. D.Fecioru.

[183]Această sistematizare este redată de o manieră sintetică de D.Fecioru, traducător şi cercetător al operei damaschiniene în "Teologia icoanei la Sf. Ioan Damaschin", în *Ort* XXXIV (1982), nr.1, p.29s, precum urmează: "Icoana este o asemănare, un model, o întipăritură a cuiva, care arată în ea pe cel înfăţişat "dar "nu seamănă în totul cu originalul"; totodată "orice icoană scoate la iveală şi arată ceea ce nu se vede" (*PG* t.94, c.1337AB). "Primul fel de icoană este icoana naturală. Spre ex. fiul cuiva este icoana naturală a aceluia care l-a născut. Dar icoana naturală prin excelenţă este Fiul lui Dumnezeu care poartă în întregime

Este un început de exersare a teologiei în domeniul estetic, demers deosebit de dificil, lucru vizibil în formularea prudentă, cumulativă a definiţiilor. "Icoana este o asemănare, un model, o întipăritură a cuiva, care arată în ea pe cel ce este înfăţişat" arată mai întâi Sf. Ioan, urmând în abordarea acestui aspect concret Sfinţilor Atanasie cel Mare [71/72] şi Vasile cel Mare, după care adaugă îndată un corectiv în spiritul lui Dionisie Pseudo-Areopagitul: "nu seamănă în totul cu originalul", pentru ca apoi să-i extindă domeniul de referinţă în conceptualul pur: "în acelaşi timp orice icoană scoate la iveală şi arată ceea ce nu se vede".

Pornind de la motivarea necesităţii icoanei şi icoanelor ca decurgând din îngrădirea naturală proprie firii omeneşti, limitată spaţial şi temporal, dar înzestrată în acelaşi timp cu putinţa transcenderii acestei condiţii, Sf. Ioan sugerează că revine acestora, între altele, să mijlocească această transcendere. După ce precizează mai îndeaproape termenii definirii în sens larg a noţiunii de icoană (εικων), pornind de la accepţiunile verbale, identificabile ca fiind în număr de şase, ale acesteia, ca tot atâtea definiţii sau mai exact aspecte definitorii ale uneia şi aceleiaşi realităţi (fenomenologii), el purcede la ierarhizarea acestor şase feluri de icoană, stabilind o scară ce începe cu "icoana naturală prin excelenţă" —care este Fiul lui Dumnezeu— şi sfârşeşte cu icoana "în sens restrâns", "când zugrăvim chipurile" (persoanelor) sfinte.

Icoana naturală este definită prin relaţia de filiaţie: orice fiu este icoana naturală a tatălui său; "dar icoana naturală prin excelenţă este Fiul lui Dumnezeu care poartă în întregime în El însuşi pe Tatăl". Prin urmare, dacă în spiritul iconologiei biblice a Vechiului Testament şi mai ales potrivit referatului creaţiei, noţiunea de icoană era ilustrată "prin excelenţă" de om, făcut "după chipul lui Dumnezeu" (καθ'ικωνα) şi cu posibilitatea asemănării, în iconologia nou-testamentară, icoana desăvârşită, "icoana prin excelenţă" —cum spune teologul iconofil— este, în perspectivă intra-trinitară, Însuşi Fiul lui Dumnezeu, care are mai mult decât asemănarea (la care

---

în El Însuşi pe Tatăl... Al doilea fel de icoană este ideia, care se găseşte în Dumnezeu, despre cele ce vor fi, adică despre sfatul Lui cel mai înainte de toţi vecii... Al treilea fel de icoană este cel prin poziţie sau imitare, spre ex. omul. Acesta prin fire este om, dar prin poziţie (θεσει) şi imitare (μιμησει) este icoana Dumnezeirii...Al patrulea fel de icoană este acela prin care înfăţişăm, în scris sau prin chipuri, cele nevăzute şi necorporale, din cauza neputinţei noastre de a înţelege cele necorporale în afară de corpuri şi fără o analogie cu lucrurile care ne cad sub simţuri... Al cincilea fel de icoană este cel ce înfăţişează şi schiţează mai dinainte cele viitoare, pe care azi l-am numi tip sau simbol. Al şaselea fel de icoană este cel făcut spre aducerea aminte a faptelor întâmplate, a minunilor, a virtuţilor...Acest fel de icoană, icoană în sensul restrâns al cuvântului, este de două feluri: primul, când înfăţişăm cele petrecute prin scris, pentru ca, prin citire, oamenii să ia cunoştinţă de ele, de ex.: tablele date lui Moise în Vechiul Testament. Al doilea fel, când zugrăvim chipurile bărbaţilor virtuoşi şi sfinţi". Cf. Schonborn, *Icone du Christ*, p.192s.

şi omul este chemat să ajungă), are în mod deplin consubstanţialitatea cu Tatăl. Este o definire la limită (de sus) a icoanei, în care aceasta tinde a se transcende pe sine, [72/73] pentru a se subsuma (şi sublima) într-o realitate de ordin (ontologic) diferit: este apofaza icoanei.

Din punct de vedere estetic, icoana se defineşte relaţional, ca legătură expresivă (sau de exprimare) între doi termeni, aflaţi pe o scală de apropiere sau de depărtare foarte întinsă, de la disparitate, la cvasi-identitate: extremele acestei scale anulează icoana ca atare: o disparitate totală face fără sens alăturarea termenilor, iar identitatea desfiinţează intervalul, relaţia expresivă însăşi. Dar identitatea de substanţă între Tatăl şi Fiul nu anulează relaţia iconică menţionată, întrucât distincţia ipostatică păstrează diferenţa personală şi salvează odată cu aceasta relaţia iconică. Fiul este cu adevărat Dumnezeu, fără să se confunde cu Tatăl: "El *este* ceea ce exprimă, adică Dumnezeu, dar El *nu este* Cel pe care-L exprimă, adică Tatăl".[184] Or, numai în virtutea acestui *este* (de o Dumnezeire) şi *nu este* (acelaşi Ipostas) se poate vorbi de relaţie *iconică*, pe de o parte şi poate dobândi Icoana chiar o anume consistenţă ontologică, pe de altă parte, prin simetrie cu principiul *omotimiei* avansat de Sf.Atanasie, aplicat de Capadocieni şi enunţat ca atare în Simbolul de credinţă, pentru a defini relaţia intratrinitară privitoare la Duhul Sfânt. In plan trinitar, prin urmare, relaţia iconică şi principiul omotimiei au semnificaţia cea mai adâncă, fiind, adică, *alte modalităţi* de a statua aceeaşi realitate: deofiinţimea, chiar dacă oarecum *figurat*, totuşi cu aceeaşi tărie afirmativă, aceea de *a institui*.

După icoana naturală —ilustrată prin relaţia filiaţiei divine intratrinitare— urmează, ca vrednicie ierarhică, "Ideea care se găseşte în Dumnezeu despre cele ce vor fi, adică despre sfatul Lui cel mai înainte de toţi vecii", cu alte cuvinte planul dumnezeiesc veşnic privind mântuirea lumii sau, într-un cuvânt, *oikonomia*. E de reţinut mai întâi că Sf. Ioan nu spune Ideea <u>sau</u> Sfatul, ci Ideea <u>despre</u> Sfatul (veşnic), pe care o numeşte "al doilea fel de icoană"; dacă oikonomia este Sfatul (planul) intratrinitar privind crearea şi mântuirea lumii, Ideia despre acest Sfat este asimilată de teologul iconofil cu Icoana acestui Sfat, adică întemeiază expresia Iconomiei în sfera viziunii —ajutat etimologic de geniul limbii greceşti—[185] încât să se poată vorbi despre o Icoană a Iconomiei mântuirii: η τησ καθ'μασ οικονομιασ εικων sau o Iconomie a mântuirii *historiata*, tot în spiritul limbii greceşti de fapt, pentru care ιστορε(υ)ω înseamnă, între altele, şi a zugrăvi.

---

[184]"Il est ce qu'Il exprime, a savoir Dieu, mais Il n'est pas celui qu'Il exprime, a savoir le Pere" (Balthasar, *La Gloire et la Croix*, vol.I, p.174).

[185]Din radicalul -ιδ– : ειδοσ – idee şi ιδειν – a vedea.

În această ordine de idei, calificarea Ideii oikonomice în sfera expresivităţii iconice (după ce capacitatea de expresie a acesteia fusese întemeiată relaţional în plan intratrinitar) deschide perspective cu totul deosebite Icoanei şi iconografiei totodată, ca sistem coerent, programatic de teme-icoane articulate astfel încât să ilustreze, de o manieră historiată (la propriu şi la figurat), în desfăşurare, Iconomia mântuirii.

Dar pentru ca Sf. Ioan Damaschinul să poată vorbi despre Icoană în termeni de viziune, de perspectivă eikonică asupra oikonomiei [73/74] trebuia ca evoluţia acesteia şi a iconografiei înseşi să poată susţine un atare demers. Or, vastele cicluri biblice şi chiar martirice se alăturaseră de-acum pe pereţii bisericilor, vizualizând iconomia mântuirii în plină desfăşurare şi conferind substanţă şi argumente teologiei (respectiv teologilor) Icoanei.[186]

Un fel deosebit de icoană, cel de al treilea după Sf. Ioan şi pe care teologia biblică şi patristică îl defineşte prin termenul de *chip*, se referă la om. "Acesta prin fire este om, dar prin poziţie şi imitare este chip (εικων) al dumnezeirii".[187] Aici, dativele θεσει şi μιμησει sunt corective introduse de teolog cu rostul unei precise şi necesare delimitări: dacă Fiul lui Dumnezeu este εικων του Θεου του αορατου (Col.1,15) sau θεοσεωσ εικων, la propriul dumnezeirii, omul este chip al dumnezeirii la propriul icoanei, aşazicând, în sens iconic propriuzis, printr-o altă modalitate de instituire (*thesei*) şi într-un alt registru existenţial (*mimesei*) adică, în ultimă instanţă, prin convenţie, respectiv în copie. De aceea, limitele omului sunt solidare totodată cu cele ale icoanei şi, în general, ale iconicului ca modalitate de fiinţare şi abia începând de aici sensul icoanei la Sf. Ioan Damaschin se restrânge la domeniul său propriu de definiţie.

În această ordine de idei, el enumeră în continuare al patrulea rang al accepţiunilor noţiunii de icoană, "acela prin care înfăţişăm, în scris sau prin chipuri, cele nevăzute şi necorporale"; αορατοσ şi ασωματοι sunt denumiri generice pentru Dumnezeu şi respectiv Îngeri, încât este de presupus că teologul se referă aici la reprezentările (literare sau plastice) treimice şi îngereşti în care este operant într-adevăr principiul analogiei.

Totodată, precizând mobilul recurgerii la reprezentarea figurativă a celor nevăzute ca fiind "din cauza neputinţei noastre de a înţelege cele necorporale în afară de corpuri şi fără o analogie cu lucrurile ce ne cad sub simţuri", Sf. Ioan valorifică aici enunţurile privind reflectarea inteligibilului prin intermediul sensibilului, formulate de Dionisie Pseudo-Areopagitul şi Sf.

[186]Supra, n.10.

Maxim Mărturisitorul.[188] Este domeniul dionisian al "iluminărilor sfinte", descoperite "prin mijlocirea vălurilor sfinte", al "viziunilor cereşti" în virtutea cărora dumnezeirii "celei mai presus de nume" i s-au atribuit "chipuri sau forme omeneşti... ca şi cum ar avea ochi, urechi, faţă, mâini, aripi"(*DN* I,4), sunt de adăugat, desigur, şi detaliile 'ermineutice' din *Ierarhia cerească* privitoare la înfăţişarea Îngerilor.[189]

Se pune, însă, întrebarea în ce măsură în această categorie a reprezentărilor treimice (ale dumnezeirii) intră şi reprezentările persoanelor Sfintei Treimi luate separat. Or, la acea dată nu se cunosc reprezentări personale *figurative* ale Tatălui sau Duhului Sfânt în afara reprezentărilor treimice (e.g.*Sarcofagul dogmatic* ori mozaicurile [74/75] de la San Vitale), ci numai reprezentări simbolice; pe de altă parte, la Sinodul al VI-lea Ecumenic (Constantinopol, 680), la iniţiativa arhiepiscopului Ioan al Efesului s-a discutat şi despre icoane şi s-a conchis că nu este posibilă figurarea lui Dumnezeu Tatăl.[190] Prin urmare, problema este dacă şi care anume reprezentări ale Mântuitorului se pot subsuma categoriei în discuţie. Cum Sf. Ioan Damaschinul are în vedere aici figurarea "celor nevăzute şi necorporale", este de la sine înţeles că nu pot intra în discuţie reprezentările biblico-istorice, de după întruparea Domnului, ci doar cele ideale sau atemporale (precum figurările reminiscente ale *Logosului divin* sub trăsăturile apolinice ale tipului alexandrin, ori cele mai târzii ale *Înţelepciunii divine - Sophia*, sau ale *Îngerului de Mare Sfat*) şi, eventual, cele în care sub chipul Fiului este înfăţişată de fapt Sf.Treime (*Înţelepciunea şi-a zidit sieşi casă*, sau *Crearea omului*, ori chiar *Pantocratorul*).

Al cincilea fel de icoană în accepţiunea generală şi al doilea în ceea ce priveşte icoana propriuzisă include tipurile şi simbolurile "ce înfăţişează mai dinainte cele viitoare". Sf. Ioan încadrează precum se vede reprezentarea tipică şi simbolică, îndată după cea figurală, a celor nevăzute şi netrupeşti, dar înainte de figurarea persoanelor "virtuoase şi sfinte" (ce vor constitui al şaselea fel de icoană).

Criteriul (sau criteriile) acestei ierarhizări nu poate fi decât cel al conţinutului în primul rând, decurgând adică din vrednicia persoanelor înfăţişate: treimice, îngereşti, omeneşti; pe de altă parte, din faptul că tipurile şi simbolurile, deşi se aplică mai ales primelor "vrednicii" (celor

---

[187]Aici (εν)θεσει = (prin) punere, poziţie,i.e. (prin) convenţie (în plan estetic).
[188]Supra, subcapitolul 1.
[189]*CH* XV (*PG* III, c.337AB); trad.rom.cit. p.35s; cf. Balthasar, *La Gloire et la Croix*, vol.II, p.166.
[190]Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.222.

treimice în special) sunt clasificate, totuşi, pe un loc secund, se poate întrevedea şi un alt criteriu, de ordin formal, expresiv sau plastic, în ultimă instanţă, care dă întâietate reprezentărilor figurale faţă de cele tipice/simbolice, în acord cu Canonul 82 al Sinodului Trulan din 691-92.[191]

Însfârşit, al şaselea fel de icoană (şi ultimul) are ca rost şi scop "aducerea aminte a faptelor întâmplate, a minunilor, a virtuţilor" şi este, ca şi cele de mai sus, de două feluri: "primul, când înfăţişăm cele petrecute prin scris, pentru ca prin citire oamenii să ia cunoştinţă de ele, de ex. tablele lui Moise din Vechiul Testament; al doilea fel când zugrăvim chipurile bărbaţilor virtuoşi şi sfinţi". Icoana "în sensul restrâns al cuvântului" are deci drept obiect anamneza evenimentelor şi persoanelor sfinte, a istoriei mântuirii, fie în scris, prin piese (şi opere) literare, fie plastic, prin piese (şi monumente) iconografice.

*

În ceea ce priveşte posibilitatea concretă, efectivă a transpunerii iconografice, Sf. Ioan Damaschinul o consideră de la sine înţeleasă, deoarece, spune el, "este firesc să se poată înfăţişa corpurile, ca unele care au forme, limite corporale şi culoare" (*PG* XCIV, c.1344B); or, în virtutea întrupării Mântuitorului, se poate zugrăvi "icoana chipului [75/76] văzut al lui Dumnezeu".[192] Un aspect al chenozei Fiului lui Dumnezeu este şi acela de "a primi să fie văzut", "îmbrăcând chipul trupului", asumându-şi determinările "cantităţii şi calităţii" şi prin aceasta circumscrierea (περιγραφη) în limitele icoanei.[193]

Totodată, Sf. Ioan enumeră conţinutul tematic al programului iconografic oferit, nu atât de pictura murală, cât de icoanele (tâmplei?) timpului său, într-o ordine care face să se întrevadă criteriul liturgic operant de-acum în constituirea ciclului iconografic al praznicelor împărăteşti, începând cu Bunavestire şi sfârşind cu Înălţarea Domnului. Pe de altă parte el menţionează şi ciclurile mai vechi, al Patimilor şi respectiv al Minunilor, sintetizând astfel programul iconografic

---

[191]Infra, p 96s, n.205.

[192] "Evident, atunci când vezi că Cel fără de trup, fără de formă, fără greutate şi calitate, fără de mărime din pricina superiorităţii firii Lui, *Cel care există în chipul lui Dumnezeu* (Fil II,6), *a luat chip de rob* (Fil II,7), prin această apropiere spre cantitate şi calitate îmbrăcând chipul trupului, atunci zugrăveşte-I icoana şi aşază, spre contemplare, pe Acela care a primit să fie văzut. Zugrăveşte coborârea Lui fără nume, Naşterea Lui din Fecioară, Botezul în Iordan, Schimbarea la Faţă de pe Tabor, Patimile, mijlocitoarele nepătimirii, Moartea, Minunile -simboalele firii Lui Dumnezeieşti, minuni făcute prin activitatea trupului dar cu ajutorul activităţii dumnezeieşti, Crucea cea Mântuitoare, Înmormântarea, Învierea, Înălţarea la cer. Zugrăveşte-le pe toate şi cu cuvîntul şi cu culorile. Nu te teme, nu te înfricoşa! ştiu câte feluri de închinare există!" (*PG* XCIV, c.124oAB; Fecioru, "Teologia icoanelor", p.29).

al bisericilor bizantine în perioada de trecere de la ciclurile de factură biblică —ilustrare a cărţilor canonice, dar şi a apocrifelor— la ciclul liturgic, care selectează aceleaşi teme biblice, dar restructurate compoziţional, conform adausurilor, clarificărilor, precizărilor etc., exegezelor omiletice şi cultice, orânduite în acelaşi timp şi conform calendarului liturgic.[194] Astfel, înşiruirea temelor la Sf. Ioan denotă chiar faptul acestei interferenţe, chiar dacă netranşată încă; dacă în mărturisirea Sf.Vasile cel Mare ordinea temelor era instituită de criteriul ierarhic, aici intervine şi criteriul liturgic, completând parcă, iconografia tâmplei cu ciclul *Praznicelor*.

Dar această alăturare peste timp (sec.IV-VIII) poate fi instructivă şi dintr-un alt punct de vedere: cei doi Părinţi ai Bisericii, teologi de mare profunzime şi strălucită expresie, mari predicatori (iar Sf. Ioan Damaschin şi mare imnograf), îndeamnă deopotrivă să se zugrăvească "şi cu cuvântul şi cu culorile", atât mărturisitorii credinţei (martirul Varlaam, la Sf.Vasile), cât şi tainele acesteia (Transfigurarea Domnului, la Sf. Ioan). Or, apelul neechivoc la măiestria zugravilor al acestor doi autori patristici, ei înşişi maeştri ai elocinţei [76/77] sacre, instituie încăodată "meşteşugul zugrăviei" în demnitatea (dar şi în exigenţele) ce-i conferă calitatea de instrument al revelaţiei, complementar cuvântului aghiografilor, în echivalarea mesajului evanghelic.[195]

În lumina acestor exigenţe reclamate de noua "vrednicie" a Icoanei se întrevăd dealtminteri sensul şi totodată măsura ascensiunii acesteia între secolele IV-VIII: de la îndemnul Sf.Vasile de a zugrăvi icoana martirului Varlaam, la îndemnul Sf. Ioan de a zugrăvi *Transfigurarea Domnului*, portretul de inspiratie istorică tinde să se sublimeze în icoană, spre a înfăţişa "chipul văzut al dumnezeirii", împărtăşindu-se, atât cât este cu putinţă, din lumina Taborului şi integrându-se, astfel, în ordinea Harului. Această ascensiune a icoanei, în răstimpul dintre primul şi ultimul Sinod Ecumenic, instituie Icoana în chiar miezul Tradiţiei Bisericii,

---

[193]Acest aspect va fi aprofundat ulterior de teologii iconofili şi în special de Sf. Theodor Studitul (Stăniloae, "Hristologie şi iconologie", p.24, 29s).

[194]A se vedea în evoluţia compoziţiei icoanei Naşterii Domnului interferenţele imnografice (condacul "Fecioara astăzi..." al lui Roman Melodul) şi chiar omiletice (Sf. Grigorie de Nazianz) filtrate prin catavasiile Praznicului: "Hristos se naşte, slăviţi-L, Hristos din ceruri, întâmpinaţi-L, Hristos pe pământ..." etc.; cf. în acest sens compoziţia primară a icoanei din sec.VI a Naşterii de pe Relicvarul din Sancta Sanctorum - Lateran (studiu şi reproducere la Nyssen, *Începuturile PB*, p.81s) şi compoziţia aceleiaşi teme, descrisă de Erminie şi ilustrată în iconografia ulterioară bizantină, post- şi neo-bizantină.

[195]Sf. Ioan Damaschin (*Imag*.I) este explicit în afirmarea acestei echivalenţe atunci când îndeamnă să i se explice unui neştiutor tainele credinţei ortodoxe introducându-l simplu în biserică şi arătându-i "norul de mărturii" al icoanelor zugrăvite înlăuntrul locaşului.

printr-un proces care transformă demersul iconologic propriuzis în demers ermineutic, de formulare sentenţială şi codificare chiar a teologiei Icoanei.

*

* *

3. 3. **Primele codificări ale erminiei bizantine** au fost puse în legătură cu opera de sistematizare a tradiţiei bisericeşti iniţiată de patriarhul Fotie, în cadrul efortului general de evaluare a patrimoniului cultural spiritual ce a supravieţuit ravagiilor iconoclasmului, proces declanşat odată cu accederea dinastiei macedonene la tronul Bizanţului. Nu este mai puţin adevărat însă că respectul faţă de trecut, legitimarea frecventă de la predania scrisă şi nescrisă, au constituit dintotdeauna formele curente, consacrate, de raportare a Bisericii la (propria) Tradiţie.

Prin urmare, demersul de sistematizare, de evaluare, în general, a tradiţiei bisericeşti a reprezentat o preocupare constantă a Bisericii şi acestei atitudini de permanentă trezvie a autorităţii bisericeşti i se datorează, între altele, constituirea canonului biblic şi, nu în ultimul rând, stabilirea însăşi a doctrinei ecleziale, dogmatice, canonice şi cultice, în sinoadele ecumenice şi locale. Este important, deci, de precizat, pentru domeniul care interesează lucrarea de faţă, că această evaluare a tradiţiei bisericeşti anterioare s-a exprimat şi prin reglementări exprese privitoare la iconografie, şi aceasta încă înainte de criza iconoclastă.[196]

Primele menţiuni în legătură cu intervenţia autorităţii bisericeşti în acest sens s-au consemnat, desigur, în măsura în care această intervenţie a fost provocată de unele abateri, izolate dealtfel, de la norma curentă, respectiv de anumite gesturi de iconoclazie avant la lettre. [77/78] Lăsând de o parte reprobarea Bisericii constantinopolitane vis-a-vis de atitudinea unor eretici calificaţi, precum acei arieni care au ars câteva icoane (între care una a Maicii Domnului) în capitală, precum şi sancţionarea ulterioară, în sinod, a refuzului episcopului semiarian (omiusian) Eusebiu al Cezareei de a procura şi trimite Constanţiei, sora împăratului Constantin cel Mare un

[196]În sens restrictiv-disciplinar este citat can.36 al sinodului local de la Elvira, Spania (datat diferit între 300-306): "Placuit picturas in Ecclesia non esse debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur" (Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol.I, pt.I (Paris 1907), p.24o); interpretări la Grabar, *Iconoclasmul*, p. 35 şi Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.671; cu caracter canonic-iconografic şi de anvergură ecumenică sunt de amintit can. 82 şi 100 ale sinodului Quini-Sext ("in Trullo", CP 691-92), infra.

portret al Mântuitorului Hristos, refuz 'argumentat' sui-generis, de pe poziţii (semi)eretice, rămân de menţionat o serie de alte acte asemănătoare, în care nu sunt implicaţi neapărat ereticii.[197]

Astfel, episcopul Ioan al Ierusalimului a trebuit să protesteze energic faţă de gestul nu mai puţin vehement al Sf. Epifanie al Salaminei (Cipru), care a sfâşiat o pictură pe pânză expusă la intrarea unei biserici dintr-o localitate aflată sub jurisdicţia celui dintâi, gest a cărui semnificaţie iconoclastă reală este greu de precizat având în vedere lipsa unei referiri exprese la calitatea de icoană a pânzei în discuţie, pe de o parte, iar pe de alta, starea de conflict dintre cei doi episcopi angajaţi pe poziţii adverse ireductibile în disputa privitoare la Sf.Ioan Gură de Aur şi în disputele hristologice în general.[198]

În Apus, Papa Grigore cel Mare este şi el nevoit să soluţioneze un caz de iconoclazie mai evident, săvârşit pe la finele veacului al VI-lea de episcopul Serenus de Marsilia; ca răspuns la iniţiativa acestuia de distrugere a picturilor din bisericile locale, papa Grigore îi adresează în anul 599 o epistolă în care condamnă acţiunea ca atare şi recomandă promovarea picturii în biserici, invocând argumentul valorii instructiv-educative (definitoriu pentru concepţia apusenilor relativ la icoane), de "Biblia pauperum", pentru cei ce nu ştiu să citească Biblia (scrisă).[199]

Dincolo de considerarea oarecum condescendentă a picturii bisericeşti şi restrângerea valorii ei teologice la domeniul simplei utilităţi didactice —atitudine dealtminteri constant exprimată în Biserica Romei— este de reţinut din argumentaţia papei (re)cunoaşterea motivelor, temelor şi ciclurilor iconografice ca transcripţii vizuale ale textelor scripturistice, dar nu şi promovarea, pe acest temei a iconografiei la rangul de echivalent plastic-figurativ al mesajului evanghelic, cu care o investeşte deja, cum s-a arătat, spiritualitatea răsăriteană contemporană.[200]

Epistola papei Grigore din 599, ca şi consideraţiile statuate în *Libri carolini* din 799, indică persistenţa unei iconologii încă neevoluate, tributară în continuare concepţiei apologeţilor creştini din prima perioadă, corespunzătoare stadiului anacronic de-acum, al fazei alegorico-simbolice din istoria iconografiei creştine. Or, semnificaţia simbolului pare a fi grevată de o anumită ambiguitate funciară, putând propune idoli, în loc de icoane, aşa cum exact

---

[197]Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.197-221; Schonborn, *Icone du Christ*, p.55s.
[198]Maraval, "Epiphane", p.53; Sconborn, *Icone du Christ*, p.77.
[199]Leclercq, "Images", p.216.
[200]Dionisie Pseudo-Areopagitul, Sf.Maxim Mărturisitorul, Sf.Ioan Damaschin etc., dar şi Părinţii sinodului trullan (infra).

diagnosticaseră apologeţii şi cum încercase să preîntâmpine dealtfel Clement Alexandrinul.[201] Simbolul neinvestit [78/79] cu o semnificaţie precizată în mod expres şi asimilată ca atare de o manieră universală, rămâne la discreţia unor multiple interpretări *ad libitum*, sau, în cel mai bun caz, se păstrează într-o neutralitate sterilă.

Când teologii carolingieni au proclamat, în 797, la Frankfurt, neutralitatea imaginilor — împotriva hotărârilor Sinodului al VII-lea Ecumenic(787)— ei au impus de fapt neutralizarea icoanei în Apus. Dovada acestui anacronism asumat de apuseni cu toate consecinţele sale o constituie cultivarea reprezentării simbolice a Mielului şi persistenţa cu bună ştiinţă în ignorarea canoanelor sinodului Trulan (692) care interziceau această reminiscenţă din faza simbolică a iconografiei.

În Răsăritul ortodox însă, Icoana, definită ca echivalent plastic al mesajului evanghelic şi totodată ca expresie a vieţii liturgice, se integrează ca atare în Tradiţia Bisericii, de aici decurgând şi caracterul ei normativ, atributul canonicităţii cu care e investită.[202]

Paralel cu dezvoltarea literaturii teologice şi a imnografiei, odată cu precizarea tradiţiei dogmatice, cultice şi canonice a Bisericii în disputele cu ereticii şi mai ales în sinoade, pe măsură ce arta creştină face tot mai mult dovada capacităţii sale de ilustrare a învăţăturii de credinţă, numărul monumentelor şi pieselor iconografice (icoane, miniaturi sculpturi, medalii etc.) creşte şi, în consecinţă sporeşte şi zestrea însăşi a Tradiţiei Bisericii, care îmbracă de-acum şi această formă de expresie, ce-i devine din ce în ce mai proprie. Dar cu cât este mai prezentă în viaţa Bisericii, cu atât iconografia suscită şi atitudini care o pun în discuţie, atitudini care nu mai au un caracter pur incidental, ci ies uneori din norma curentă şi solicită prin urmare intervenţia autorităţii bisericeşti, precum s-a văzut dealtfel mai sus.

S-au produs astfel, încă înainte de Sinodul al VII-lea Ecumenic, intervenţii şi reglementări sinodale, canonice, cu privire la iconografia bisericească; în această ordine de idei, pe lângă contribuţiile de ordin doctrinar şi cultic, enumerate pe parcursul lucrării, care au condus la conturarea şi fixarea programului iconografic trebuie avută în vedere — nu în ultimul rând — şi contribuţia de o natură mai specială, rezultată din intervenţia normativă a Bisericii, aşa cum este exprimată în legislaţia canonică.[203]

---

[201]Supra,cap.I,3, n.17.
[202]Ouspensky, *Théologie de l'icone*, p.9.
[203]Dură, "Teologia icoanelor", p.59s.

O primă menţiune expresă despre icoane la un sinod ecumenic este datorată arhiepiscopului Ioan al Thessalonicului care, la Sinodul al VI-lea Ecumenic (680) are o intervenţie în legătură cu iconografia, motivată pe cât se pare de anumite contestări de sorginte iudaizantă, în care se revendică statuarea dreptului de a zugrăvi icoanele sfinţilor conform practicii curente în epocă, spre cinstirea sfinţilor cărora pictura le reproduce trăsăturile şi nu spre adorarea icoanelor în sine. În ceea ce priveşte tematica iconografică propriuzisă, arhiepiscopul Ioan face menţiunea importantă că nu poate fi zugrăvită în icoane prima persoană a Sfintei Treimi —Dumnezeu Tatăl— dar pot fi zugrăvite [79/80] icoane ale Mântuitorului Iisus Hristos, în temeiul întrupării Sale, potrivit iconomiei mântuirii.[204]

În această ordine de idei, câţiva ani mai târziu, Sinodul Trulan (691-92), denumit şi Quini-Sext întrucât fusese convocat spre a completa, în registru canonic-disciplinar, sinoadele al V-lea şi al VI-lea Ecumenice, stabileşte norme deosebit de importante pentru iconografie; se dă curs, de fapt, unei preocupări tot mai prezente în epocă, exprimată doar tangenţial la Sinodul al VI-lea, de Ioan al Thessalonicului, preocupare care sfârşeşte prin a aduce producţiile iconografiei în atenţia instanţelor sinodale ale Bisericii.

Pentru ceea ce ajunsese să însemne icoana în viaţa *eclesiei*, o dovadă peremptorie o constituie de pildă canoanele 82 şi 100 ale Sinodului Trulan, întrucât acestea consfinţesc trecerea, nu numai *de facto,* dar şi *de jure,* de la iconografia de factură simbolică, specifică artei paleocreştine, la iconografia canonică, proprie perioadei patristice, epocii sinoadelor ecumenice.[205]

Importanţa canonului 82, care devansează cu aproape un veac Sinodul al VII-lea Ecumenic, este deci cu atât mai grăitoare cu cât corespunde nu unei presiuni incidentale, ci unei evoluţii fireşti, lăuntrice, a vieţii ecleziale. Sunt edificatoare în acest sens câteva constatări

---

[204]Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.222; Stănbiloae, "Simbolul-icoana", p.428.

[205]Can.82: "În unele picturi de pe icoanele sfinte se zugrăveşte Mielul arătat cu degetul de Înaintemergătorul, care se priveşte ca semnul harului în loc de adevăratul Miel Hristos Dumnezeul nostru Cel ce mai înainte ni s-a anunţat prin lege. Deci, îmbrăţişând semnele şi umbrele cele vechi ca pe nişte simboale şi prorotipuri ale adevărului transmis Bisericii, dar harul şi adevărul le cinstim cu precădere, recunoscându-le de plinire a legii. Deci, pentru ca ceea ce s-a săvârşit să se reprezinte şi prin picturi în faţa tuturor, hotărâm ca de acum înainte chipul mielului, Hristos Dumnezeul nostru, cel ce a ridicat păcatul lumii, să se picteze pe icoane după figura omenească, în locul mielului celui vechi; prin aceasta vom cunoaşte mărimea umilirii Dumnezeu-Cuvîntului şi vom fi conduşi spre aducerea aminte de petrecerea lui în trup, de patimile sale şi de moartea sa mântuitoare, şi de mântuirea lumii săvârşită prin aceasta"(Dură, "Teologia icoanelor", p.7o, n.76).

prealabile, nu de fond, ci complementare, mai degrabă, pe care le prilejuieşte, şi anume: icoanele sunt cinstite cu denumirea de "sfinte"; Mântuitorul încă mai era înfăţişat sub chipul Mielului, ca în pictura catacombelor şi a monumentelor perioadei imediat următoare; motivele şi temele iconografice paleocreştine, "semnele şi umbrele cele vechi" sunt apreciate ca "simboale şi prototipuri ale adevărului transmis Bisericii" şi integrate ca atare în Tradiţie; dar folosirea lor în continuare este improprie căci "harul şi adevărul le cinstim cu precădere, recunoscându-le de plinire a legii".

Aceste cuvinte ale canonului formulat de Părinţii Sinodului conţin, de fapt, o definire exactă a rostului icoanei, acela de a exprima noua realitatea ontologică decurgând din Intruparea Domnului, şi nu întâmplător sintagma "harul şi adevărul" este pusă alături cu "plinirea legii", în perspectivă iconomică, aşadar. Depăşind faza simbolică, iconografia s-a dovedit aptă să înfăţişeze această nouă realitate, [80/81] fiind mandatată de sinodali să stăruiască în acest sens, încât "ceea ce s-a săvârşit să se reprezinte şi prin picturi în faţa tuturor". Ultimele cuvinte sunt o indicaţie în plus că Părinţii nu discută despre icoană în genere, ci efectiv au în vedere distribuirea icoanelor în biserici, în ciclurile picturii murale şi implicit rostul lor în cultul public.

Motivaţia deciziei sinodale precizează mai îndeaproape acest rost: "prin aceasta vom cunoaşte mărimea umilirii Dumnezeu-Cuvântului şi vom fi conduşi spre aducerea aminte de petrecerea Lui în trup, de patimile Sale şi de moartea Sa mântuitoare şi de mântuirea lumii săvârşită prin aceasta." În această formulare concisă este redat esenţialul cu privire la icoana ortodoxă: întemeierea în *kenoza Întrupării* şi totodată funcţia *anamnetică*, prin care icoana este integrată Liturghiei şi Iconomiei.

În lumina acestor formulări, decizia Sinodului: "hotărâm ca de acum înainte chipul Mielului, Hristos Dumnezeul nostru, Cel ce a ridicat păcatul lumii, să se picteze pe icoane după figura omenească în locul Mielului celui vechi" transcende cazul concret avut în vedere şi, stabilind raportul dintre reprezentarea simbolică şi cea iconică propriuzisă, impune de fapt un **canon iconografic** şi prin urmare orientarea în consecinţă a întregului *program (iconografic*).[206]

Dar precizarea rostului adânc, spiritual şi haric, didactic şi liturgic al icoanei, cerea în acelaşi timp şi delimitarea de non-icoană; în acest sens, Părinţii sinodului trulan au dispus, în baza Canonului 100, ca "...în nici un chip să nu se mai zugrăvească picturi care amăgesc vederea

[206]Dură, "Teologia icoanelor", p.7o.

şi care strică mintea şi îndeamnă la aprinderea plăcerilor ruşinoase, nici pe tablouri, nici într-alt chip întocmite."[207] Dispoziţia canonului 100 Trulan ce osândeşte acele picturi "pe tablouri ori în alt chip întocmite", care "amăgesc vederea şi strică mintea" defineşte de fapt non-icoana, atât din punct de vedere al formei cât şi al conţinutului; exprimă opţiunea Părinţilor la alternativa care a polarizat încă din antichitate gândirea asupra artei, opunând concepţia canonică celei iluzioniste.[208] Formularea sinodului care dispune "să nu se mai zugrăvească [81/82] picturi care amăgesc vederea" se aplică artei naturalist-iluzioniste, condamnând procedeul ca atare, sub aspect stilistic şi tehnic.

Aşadar, dacă prin canonul 82 icoana era definită şi autorizată din punct de vedere al concepţiei, adică în ordinea conţinutului, prin canonul 100, Părinţii Sinodului autorizează icoana ortodoxă şi în ordinea expresiei, consfinţind implicit principiul de realizare corespunzător respectivei concepţii. Acestei expresivităţi îi aparţine hieratizarea, de pildă, ca trăsătură proprie identificabilă încă în pictura catacombelor şi ca măsură sau criteriu (*canon*), impus de tradiţia Bisericii.[209]

---

[207]Dură,"Teologia icoanelor", p.71. Este de amintit distincţia operată încă de la începutul veacului al IV-lea între arta bisericească şi cea profană, în legislaţia teodosiană, care stabileşte mai întâi că "statuile zeilor păgâni trebuie apreciate pe temeiul valorii lor artistice, iar nu pe cel al valorii religioase" (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.II, p.34); în ceea ce priveşte arta creştină, o lege teodosiană din anul 427 opreşte categoric figurarea imaginii Mântuitorului în locuri nepotrivite cu cinstirea ce i se cuvine, adică pe mozaicurile pavimentare (Leclercq, "Images", *DACL*,vol.VII ,pt.II, p.202). Alăturarea acestor două norme, civile desigur, dar inspirate de spiritualitatea împărtăşită de legiuitor, sugerează că în primul caz este operant criteriul pur estetic, iar în celălalt, calitatea cultică este cea care prevalează.

[208]În timp ce Gorgias aprecia în *Elogiul Elenei* "performanţele" iluzionismului (în arta cuvântului şi în cea plastică) în termeni similari, dar în spiritul relativismului sofist: "din farmec şi magie s-au desprins două meşteşuguri, amăgiri pentru suflet şi ispite pentru credinţă" (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.I, p.165), Platon, în dialogul *Sofistul*, după ce constată că sunt două modalităţi de creare a imaginilor, anume *reprezentativ* (εικαστικη) şi respectiv *iluzionist* (φανταστικη), apreciază arta creatoare a imaginii (εικων) şi repudiază pe cea care produce *iluzia* (φαντασμα), întrucât "dă o falsă imagine asupra realităţii şi totodată corupe oamenii" (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.I, p.191,203).

[209]Alte trăsături specifice acestei concepţii canonice asupra iconografiei, au fost sintetizate de cercetarea estetică precum urmează: "(a) în reprezentarea obiectelor s-a făcut încercarea de a-l elimina pe privitor şi efectul lui incidental, astfel încât obiectul îşi revela numai trăsăturile permanente. Fiecare obiect era reprezentat aşadar, în mărimea, coloritul şi forma lui reală, sub o lumină uniformă fără umbre şi pe un singur plan, fără perspectivă; (b) obiectul astfel reprezentat nu avea nici un contact cu spaţiul înconjurător, nu atingea nici măcar pământul şi părea suspendat în aer; (c) era însă înfăţişat meticulos, fiecare detaliu fiind redat ca şi când atenţia s-ar fi concentrat exclusiv asupra lui; (d) această concentrare asupra unui singur plan a pricinuit dispariţia profunzimii. Corpurile şi-au pierdut masa şi greutatea şi, cu toate că picturile reprezentau corpuri reale, ele nu reproduceau tiparul şi caracterul lumii reale. Transformau în schimb, lumea reală într-un înveliş străveziu al lumii spirituale; (e) apoi, formele reale erau înlocuite de forme schematice, iar formele organice de forme geometrice. Artistul făcea eforturi

Este de reţinut totodată că evoluţia iconografiei s-a produs nu în ordinea conţinutului, care este un dat revelaţional, ci în ordinea expresiei, pornind de la simbol şi împlinindu-se, sublimându-se în icoană. Argumente de netăgăduit în acest sens sunt înseşi canoanele 82 şi 100, în discuţie, întrucât statuează că numai în acest sens ascendent al îmbisericirii formelor de expresie se poate vorbi de evoluţie în arta creştină şi în această lumină se vădeşte oportunitatea abordării canonice a acesteia.[210]

*

Autoritatea Sinodului Trulan s-a putut exercita, prin urmare, asupra unor realităţi din domeniul specific al iconografiei, exprimate atît plastic-figurativ cât şi literar-conceptual, pe care le-a consfinţit, [82/83] codificându-le şi integrându-le ca atare în tradiţia canonică a Bisericii. Nu întâmplător cele două canoane amintite vor fi reactualizate în contextul disputelor iconoclaste, fiind invocate în Sinodica de întronizare a patriarhului Tarasie şi apoi întărite laolaltă cu celelalte canoane ale sinoadelor ecumenice de Canonul I al Sinodului al VII-lea Ecumenic de la Niceea (787).[211]Este validată, în acelaşi timp, ascensiunea constantă a icoanei în spiritualitatea răsăriteană, înregistrată în perioada dintre primul Sinod Ecumenic (Niceea,325) şi ultimul (Niceea, 787) şi integrarea ei în Tradiţia Bisericii, confirmarea acestui statut al iconografiei fiind proclamată în mod explicit în Sinod.[212]

După ce, în prealabil, în şedinţa a IV-a, Părinţii au trecut amănunţit în revistă şi au verificat cu acrivie argumentele scripturistice şi patristice privind legitimitatea cultului icoanelor, în şedinţa a V-a, ei au invocat mărturii istorice concrete ale acestei legitimităţi, atestând existenţa şi cinstirea icoanelor din vechime, furnizând, totodată, dovezi că iconoclaştii au iniţiat cu 'bună'

---

istovitoare de a reda realitatea în chip fidel, în toate amănuntele ei, dar în fapt o transforma şi introducea în ea o ordine şi un ritm diferit" (Tatarkiewicz, *Estetica*, vol.1, p.470). Această caracterizare, în general corectă, a artei canonice lasă deoparte un aspect esenţial totuşi, anume calitatea culturală a iconografiei şi a artei creştine în genere. Din această perspectivă nu se poate susţine vreo "încercare de a-l elimina pe privitor şi efectul lui incidental", întrucât acesta este subiectul receptor, în postura de închinător, căruia i se adresează mesajul (epi)fanic al icoanei; mai mult compoziţia însăşi a acesteia este structurată în funcţie de acest receptacul privilegiat al *phaneia*-ei care este închinătorul, dacă avem în vedere faptul că aşa-numita "perspectivă inversă" —altă trăsătură caracteristică— situează convergenţa liniilor de forţă nu în adâncimea iluzorie a picturii, ci în faţa sa, în punctul de vedere al închinătorului. (Teorii privitoare la perspectivă în iconografie la Sendler, *L'icone*, p.113-20).

[210]Din acest punct de vedere, iconografia ilustrează cum nu se poate mai bine ceea ce se numeşte aspectul dinamic, iconomic al Tradiţiei bisericeşti a cărei parte integrantă este.

[211]Dură, "Teologia icoanelor", p.72.

[212]Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol.III, pt.II, p.769.

ştiinţă şi cu rea voinţă evidentă distrugerea ‘probelor’ în acest sens —icoane, miniaturi şi alte piese iconografice— din arhive şi biblioteci, spre a nu mai aminti pe acelea din biserici, văduvite mai ales de zestrea iconografică murală.

Prin această trecere în revistă, Sinodalii au validat îndelungata, de-acum, tradiţie a icoanelor şi au ‘produs’ ceea ce s-ar putea numi **argumentul iconografic** propriuzis, cel mai substanţial dealtfel, având în vedere consistenţa materială a probelor: mozaicuri celebre, sculpturi, icoane *aheiropoiite*, manuscrise cu miniaturi etc. Pe de altă parte, în şedinţa a VI-a au combătut punct cu punct *Oros*-ul sinodului iconoclast de la Hieria (753/754) denunţându-i clar şi fără drept de apel sofismele, precum şi ‘temeiurile’ acestora, decurgând din caracterul eretic sau apocrif al surselor folosite, din trunchierea sau falsificarea ad-hoc a citatelor, într-un cuvânt, din “reaua interpretare a Scripturii şi Părinţilor”.[213]

Şedinţa a VII-a a fost consacrată formulării definiţiei dogmatice, nu atât în sensul de sinteză a lucrărilor, dedicate dealtminteri unor domenii diferite, inevitabil eterogene, cât mai ales o încununare a eforturilor de definire a icoanei şi de restaurare a demnităţii tradiţionale a acesteia în cultul şi spiritualitatea Bisericii.[214] [83/84]

---

[213]Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol.III, pt.II, p.771.

[214]”Păzim fără înnoiri toate tradiţiile bisericeşti rânduite nouă în scris sau nescris, între care este şi zugrăvirea de icoane (întipărirea de chipuri prin zugrăvire, imaginalis picturae formatio, η τησ εικονικησ αναζωγραφισεοσ εκτυποσισ), ca una ce se alătură istorisirii evanghelice, întru adeverirea întrupării, reale şi nu iluzorii (κατα φαντασιαν), a Dumnezeu Cuvântului şi spre a noastră egală folosire; căci se lămuresc una pe alta, fără îndoială, cele ce dau seamă de acelaşi lucru. Aşa fiind, ca pe o cale împărătească păşind şi urmând învăţăturii de Dumnezeu grăite a Părinţilor noştri şi predaniei Bisericii universale (καθολικησ), ştiind că este de la Duhul Sfânt care sălăşluieşte întrânsa, hotărâm, cu toată rigoarea (ακριβεια) şi stăruinţa ca, după chipul cinstitei şi de viaţă făcătoarei Cruci, să fie înălţate (afierosite, ανατιθεσθαι, proponendas) şi cinstitele şi sfintele icoane, (făcute) în culori sau în mozaic, ori în alt material, după cuviinţă, în sfintele lui Dumnezeu biserici, pe sfintele vase şi vestminte, pe zid sau pe lemn, în case ori la drumuri; atât icoana Domnului Dumnezeului şi Mântuitorului Nostru Iisus Hristos, cât şi cea a Stăpânei noastre neprihănite, Prea Sfânta Născătoare de Dumnezeu, a cinstiţilor Îngeri şi a tuturor sfinţilor şi cuvioşilor bărbaţi. Căci pe cât se vor privi mai cu de-adinsul înfăţişările din icoane, pe atât se vor pătrunde acei ce le contemplă de aducerea aminte a prototipurilor şi de râvna către acestea, cinstind (icoanele) cu sărutare şi închinăciunea cuvenită (ασπασμον και τιμητικην προσκυνησιν απονεμιν, *osculum et honorariam adorationem tribuendam*, aducând sărutare şi închinăciune cinstitoare); nu adorare (αληθινην λατρειαν, *veram latriam*, adevărata închinare) după credinţa noastră, care se cuvine numai firii dumnezeieşti, ci, după chipul cinstitei şi de viaţă făcătoarei Cruci, asemeni sfintelor Evanghelii şi lucrurilor celor sfinţite, să li se aducă cinstire cu tămâie şi lumânări, după cuviosul obicei al celor din vechime; căci cinstirea adusă icoanei se înalţă la prototip şi cine dar cinsteşte icoana, cinsteşte ipostasul zugrăvit întrânsa. Astfel se întăreşte învăţătura Sfinţilor Părinţilor noştri şi predania Bisericii universale care, de la o margine a pământului la cealaltă, a primit Evanghelia” (Mansi, XIII, c.373D-380D: text grec/latin reprodus cu trad.fr. de M.-F.Auzépy în *Nicee II*, p. 32-35; cf. trad.fr. Schonborn,

Este de menţionat, în acest sens, mai întâi consonanţa de principiu (dacă nu reiterarea, pur şi simplu), a concluziei din finalul Hotărârii, cu una din aserţiunile esenţiale pentru teologia icoanelor, aparţinând Sf.Maxim Mărturisitorul, după care fiinţele (sau lucrurile) "care sunt făcute pentru a se revela reciproc, posedă în mod necesar (axiomatic, n.n.) expresii adevărate şi clare una alteia, într-o legătură reciprocă deplină."[215]

Dar, dacă la Sf.Maxim această axiomă postula relaţia necesară dintre inteligibil şi sensibil în general, Părinţii Sinodului al VII-lea, ca şi cei de la Sinodul Quini-Sext, dealtfel, o aplică relaţiei Logos/eikon şi anume în situaţia concretă în care cuvântul (textul) evanghelic, pe de o parte şi chipul zugrăvit, pe de alta, se alătură întru adeverirea realităţii Întrupării. Axioma maximiană capătă astfel în viziunea Părinţilor o aplicabilitate nemijlocit practică, fapt care o şi verifică, dar îi conferă în acelaşi timp şi un conţinut teologic concret: **revelarea tainei Întrupării Domnului, în sensul vizualizării Iconomiei mântuirii**.

Din faptul de a poseda "expresii adevărate şi clare", "într-o legătură reciprocă deplină" a invizibilului şi vizibilului, Sf.Maxim stabilea *vrednicia* acestuia din urmă, în timp ce Sf. Părinţi de la Niceea conferă aceeaşi demnitate *cuvântului* (λογοσ) şi *chipului* (εικον), ca expresii complementare ale tainei Întrupării sau, în ultimă instanţă, ale Iconomiei mântuirii, atât ca ευαγγελικη ιστορια cât şi ca εικονικησ αναζωγπαφυσεοσ εκτυποσισ.

Prin urmare **logos** şi **eikon** se raportează reciproc, dar nu neapărat direct, ci prin intermediul obiectului pe care-l exprimă, prin congruenţa reciprocă faţă de o terţă realitate, aceea a Întrupării (*Iconomiei*), din această sursă decurgând "împreună vrednicia" lor şi deci egalitatea, după principiul invocat mai sus, acela al omotimiei.[84/85]

Din desfăşurarea argumentării *iconografice* sub forma trecerii în revistă a tradiţiei zugrăvirii de icoane, precum şi din instituirea iconografiei în Tradiţia bisericească în general, rezultă şi rostul adânc al icoanei în Iconomia mântuirii, dar şi exigenţele cu totul deosebite pe care trebuie să le satisfacă având în vedere calitatea (demnitatea) de echivalent vizual al mesajului evanghelic, exigenţe cărora le dau glas chiar Canoanele Sinodului.

După ce sunt ridicate anatemele aruncate de sinodul iconoclast împotriva zugravilor, Părinţii statuează că doar meşteşugul, η τεχνη μονον, reprezintă contribuţia lor specifică,

---

Icone du Christ, p.142-44 şi trad.rom. cit. p.156-58; cf. trad. fr. Ouspensky, *Théologie de l'icone*, p.116-18 şi trad.rom.cit. p.90-91; cf. trad.rom. Dură,"Teologia icoanelor", p.65-66).

[215]Supra, cap.III,1, n.27.

întrucât conţinutul spiritual vine din învăţătura Părinţilor, απο των πατερων.[216] Această dispoziţie a Părinţilor se situează în miezul problematicii artei creştine în general şi al programului iconografic (erminiei) în special, motiv pentru care respectivul canon solicită o interpretare mai nuanţată, având în vedere mai ales habitudinile moderne în abordarea fenomenului artistic.

În ceea ce priveşte statutul artistului de pildă, privit prin prisma mentalităţii curente în zilele noastre, care exaltă autonomia esteticului şi mai ales libertatea artistului, canonul apare ca extrem de restrictiv; considerat în perspectiva timpului său şi mai ales a contextului respectiv, canonul se arată într-o lumină mai generoasă, aceea a dreptei măsuri (socotinţe) în aprecierea activităţii artistice. Faţă de mitologia "modernă" a artistului demiurg, pe de o parte, şi faţă de prejudecata adânc înrădăcinată în mentalitatea antichităţii —recurentă şi în tezele iconoclaste— care reducea artele şi pe artist la condiţia îndeletnicirilor servile, aprecierea artei şi artistului din perspectiva creştină aduce în ambele sensuri corecţiile necesare.[217]

Structura viitoarelor erminii şi mai ales necesitatea lor până în zilele noastre, confirmă justeţea concepţiei sinodalilor; stabilind complementaritatea mesajului iconografic cu cel evanghelic, Părinţii înnobilează de fapt meşteşugul zugrăviei prin calitatea conţinutului căruia este chemat a-i da expresia *consacrată*. [85]

---

[216]Dură,"Teologia icoanelor", p.69.

[217]Desconsiderarea artelor 'fizice' (implicând efortul) ca *sordide* la scriitorii antici şi în special la Cicero (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.I, p.448) dar şi la iconoclaştii întruniţi la sinodul de la Hieria (Hefele-Leclercq,*Conciles*, vol.III, pt.II, p.698-700), spre diferenţă de valorizarea artei şi artistului la autorii creştini începând cu apologeţii (Bîcikov, *Estetica*, p.224s.) şi părinţi ai Bisericii ca Sf. Atanasie (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.II, p.33,39). Pe de altă parte, este greu de admis ca monahul zugrav Lazăr —iconodul crunt persecutat sub împăratul Theofil, căruia i se atribuie monumentalul mozaic al Maicii Domnului Platytera din absida Sfintei Sophia— să fi resimţit ca restrictiv canonul în discuţie, ci dimpotrivă. Dacă problema s-ar pune ca amputare a iniţiativei artistului, atunci considerând lucrurile din celălalt punct de vedere ar însemna să acceptăm frustrarea Părinţilor că nu ştiu zugrăvi icoane, ceea ce ar constitui o neavenită confuzie a darurilor specifice.

RECONSTITUIREA ERMINIEI BIZANTINE *

II. 1. "Biserica - Liturghie" în hermeneutica bizantină

1. 1. **Hermeneutica**, dimensiune esenţială a spiritualităţii bizantine, reprezentată de genuri literare consacrate precum *omilia*, *mistagogia* ori *comentariul liturgic*, este ilustrată nu mai puţin şi de *ecfraze* — descrieri (εκφρασεισ) de biserici, care fac, precum s-a putut constata, gloria literaturii şi artei monumentale bizantine, deopotrivă.

Acestea reprezintă documente de un deosebit interes în încercarea de reconstituire a erminiei bizantine, întrucât reflectă, chiar dacă *avant la lettre*, uneori, aplicabilitatea principiilor teologice şi a normelor canonice de ordin general, aşa cum s-au evidenţiat ele pe parcursul prezentei lucrări, la realitatea concretă a monumentelor.

Unul din leit-motivele tuturor acestor descrieri, începând cu cele mai timpurii chiar, îl constituie menţionarea simbolismului locaşurilor respective, ca de pildă în relatările lui Procopiu despre Sf. Sofia din Constantinopol şi alte edificii din timpul împăratului Iustinian.

Or, dacă se are în vedere faptul că decorarea interioară a locaşurilor de cult a fost concepută în conformitate cu un program (iconografic) destinat să ilustreze şi chiar să potenţeze acest simbolism, atunci iese cu atât mai mult în evidenţă importanţa altei specii literare, aceea a *comentariilor liturgice* —dedicată în mare măsură tâlcuirii acestui simbolism— pentru iconografie în general şi pentru erminie în special, datorită, pe de o parte, similitudinii esenţiale, funciare a demersului ermineutic luat ca atare, iar pe de alta, impactului necesităţilor de ordin liturgic asupra spaţiului eclesial —arhitectură şi iconografie— impact verificat în întreaga istorie a artei monumentale bisericeşti.

Încă în secolul al VI-lea, în timpul lui Iustinian, perfecta articulare a decorului mozaical de la San Vitale din Ravenna putea induce impresia că arhitectul a creat spaţiul de parcă ar fi fost ghidat de viziunea precisă a amplasării viitoarelor mozaicuri;[218] cu atât mai mult după triumful Ortodoxiei (icoanelor) şi implicit al curentului monastic în viaţa Bisericii, odată cu afirmarea spiritualităţii (monastice) liturgice şi datorită mai strânsei îngemănări cu Liturghia, iconografia influenţează [3/4] evoluţia arhitecturii, determinând de o manieră evidentă configurarea spaţiului eclezial.

---

*Secţiune publicată în *ST* LI (1999) nr.1-2 p 3*sq*.

[218]Kitzinger, *Byz.Art*, p.83.

O indicaţie clară în acest sens este dată de constatarea, neaşteptată, oarecum, a faptului că, pe parcursul crizei iconoclaste, s-a produs stagnarea nu numai a iconografiei, ci şi a arhitecturii bisericeşti. Promovarea exclusivă a ornamenticii şi în general a decorului non-figurativ, lipsa, aşadar, a unui program iconografic care să se articuleze coerent cu arhitectura, a privat-o pe aceasta din urmă de una din raţiunile esenţiale de a subzista şi a generat, prin urmare, o stagnare, echivalentă, de fapt, cu involuţia.[219] Ascunderea picturii sub tencuieli sau distrugerea ei pur şi simplu, înlocuirea mozaicurilor figurative tradiţionale cu monotonia unui decor ornamental repetitiv, impersonal, mecanic, aşazicând, preocuparea fiind acum nu aceea de a configura, dintr-o bogăţie de teme, un program, ci de a umple cu ceva "deşertul" unor suprafeţe vaste, a condus în mod necesar, odată cu lipsa funcţionalităţii iconografice —în ordinea simbolului, desigur— la restrângerea motivaţiei în general a acestor spaţii şi de aici la stagnare şi involuţie.

S-a impus, în această ordine de idei, constatarea că, la începuturile sale, configuraţia spaţiului eclezial creştin s-a putut realiza la nivelul şi cu mijloacele oferite de practica obişnuită a construcţiilor domestice în ambianţa mediteraneană, pentru ca, mai târziu, pe măsura constituirii şi dezvoltării comunităţilor, să se poată construi locaşuri anume, după modelul oferit nu de templele păgâne, ci de basilica forensis, şi aceasta deoarece spaţiul era menit să adăpostească, nu ritualuri iniţiatice, misterii, ci o slujire publică, λειτουργια.

Este esenţial faptul că, dintru început, a operat efectiv această opţiune clară privind conţinutul —oficiul divin public— ce s-a răsfrânt apoi asupra formei: configuraţia spaţială a sinaxei, întâi la nivelul structurării ierarhice riguroase a masei întrunite, oficianţi şi asistenţă, şi, de aici, la nivelul "arhitecturării" spaţiului însuşi, cu absidă, nave (colaterali), nartex, atrium etc.[220]

*

Odată cu domnia lui Constantin cel Mare, arhitectura creştină şi cea aulică se îngemănează în planul bazilical, nu neapărat în sensul că "bazilica creştină era replica sălii tronului", [221] ci mai degrabă în sensul unei reciproce determinări, în ordine artistică şi materială din latura imperială, iar în ordine conceptuală, simbolică, din cea ecleziastică.

---

[219]În sec. al VIII-lea arhitectura iconoclastă se menţine la stadiul sec. al VI-lea în cazul vechii bazilicii constantinopolitane Sf.Irina (Vătăşianu, *Ist. artei*, vol.I, p.151).
[220]Supra, cap.I ,2; cf. Branişte, *Liturgica*, p.302-303.
[221]Cf. Haussig, *Histoire CB*, p.210.

Confirmarea este oferită întâi de faptul că Iulian Apostatul a încercat reformarea cultului, şi mai ales a templului păgân, nu după modelul palatin, ci ecleziastic (creştin);[222] şi, în al doilea rând, de împrejurarea că, de la un timp, arhitectura religioasă este cea care oferă prototipuri celei oficiale, imperiale. Celebrul chrysotriclinium edificat de urmaşii lui Iustinian, Iustin II şi Tiberiu, "reproducea, [4/5] aproape în fiece amănunt, planul şi structura" unor biserici iustiniene ca Sfinţii Serghie şi Vah (Constantinopol) şi San Vitale (Ravenna), dispoziţie spaţială ce va fi preluată ulterior (după 800) şi de capela palatină a lui Carol cel Mare de la Aix-la-Chapelle (Aachen).[223]

Mai mult, dacă se ia în considerare şi faptul că amintitele locaşuri iusitiniene îşi au, la rîndul lor, modelul într-un edificiu constantinian, Octogonul sau Biserica Mare a Antiohiei, se poate conchide cu uşurinţă, de nu asupra preeminenţei prototipice a edificiilor ecleziastice, atunci măcar asupra unui raport de îngemănare mai nuanţat, cel puţin până la criza iconoclastă, între arhitectura religioasă şi cea civilă. Or, tocmai echilibrul acestui *statu quo* a fost rupt de împăraţii iconoclaşti (isaurieni, chazari sau amorieni), cu consecinţe evidente pentru ambele domenii: ecleziastic şi palatin.

Lipsită, paradoxal, de "suportul" simbolicii iconografice tradiţionale, arhitectura bisericească va trebui să asimileze, prin intermediul arhitecturii aulice, imperiale, soluţii constructive şi trăsături stilistice de inspiraţie orientală, islamică, adoptate de împăratul Theofil, de pildă, sancţionat —între altele şi pentru aceasta— de contemporani cu apelativul de "σαρακηνοφρων".[224]

El a construit în 838 faimosul edificiu triconc (τρικογχοσ) în incinta Palatului Imperial, triplând, în virtutea tradiţionalului simbolism al concăi absidiale ca spaţiu triumfal de glorificare, amplasamentul ceremonial al tronurilor, după numărul membrilor familiei imperiale înfăţişaţi onorurilor publice: împărat, împărătească, moştenitorul tronului. Inovaţia constă aici în adaptarea, la ceremonialul imperial, a simbolismului consacrat edificiului triconc, edificiu având o tradiţie mult anterioară, cu exemplare cunoscute şi studiate atât în Orientul creştin cât şi în Balcani, de nu

[222]"El organiză clerul păgân după modelul ierarhiei Bisericii creştine. Interiorul templelor păgâne fu împodobit imitându-se edificiile creştine"(Vasiliev, *Histoire*, vol.I, p.90).
[223]Haussig, *Histoire CB*, p.210.
[224]S-a avansat şi părerea că arhitectura eclesiastică ar fi adoptat structurile palatului imperial întrucât -sub iconoclaşti-doar acolo s-ar fi putut produce o evoluţie (Haussig, *Histoire CB*, p.211); rămâne oricum de reţinut faptul stagnării arhitecturii eclesiastice în lipsa impulsului dat de iconografie.

ar fi de amintit decât altarul triconc realizat de meşterii lui Iustininan la bazilica Naşterii din Betleem, ori de aşa-numita *Biserică roşie* de la Peruştiţa, între multe altele.[225]

Este, de fapt, vorba de un vechi reflex în arhitectură al prestigiului cultic al Sf. Cruci, semn care, aşa cum s-a arătat pe parcursul prezentei lucrări, a inspirat dintotdeauna şi permanent pe artiştii creştini şi care se regăseşte frecvent atât în planul cât şi în elevaţia multor edificii creştine. Arhitecţii lui Theofil au readus în prim-plan acest tip de edificiu în beneficiul cultului imperial, nu fără legătură, poate, cu aceeaşi cinstire a Sf. Cruci, practicată ostentativ însă de iconoclaşti cu intenţia conservării unei aparenţe măcar, de legitimitate de ordin divin.

Efortul întreprins şi soluţiile constructive reactualizate astfel s-au dovedit fertile pentru evoluţia ulterioară a arhitecturii ecleziastice, chiar dacă n-au făcut din triconc-ul lui Teofil un adevărat prototip, ci un punct median, de interferenţă. Valoare de prototip posedă, mai degrabă, edificiul cu adevărat înnoitor care i-a succedat, după mai puţin de jumătate de veac, în incinta aceluiaşi Palat imperial, [5/6] anume Biserica înălţată de împăratul Vasile I Macedoneanul, pe drept cuvânt numită de contemporani "cea Nouă" (Νεα).[226]

Ambele edificii întruneau caracteristica esenţială de a sprijini cupola pe patru coloane, adevărata noutate constituindu-o faptul că la biserica *Nea* cupola nu se mai sprijinea direct pe coloane, ci indirect, prin intermediul unui alt element constructiv, *tamburul*, ce va cunoaşte, în variantă cilindrică sau poligonală, o prodigioasă carieră în arhitectura ecleziastică, făcând din edificiul lui Vasile Macedoneanul prototipul bisericilor bizantine din veacurile următoare.[227] Pe de altă parte, faţă de dispunerea trilaterală a absidelor în cazul triconc-ului lui Teofil, la *Nea* împăratului Vasile I o altă noutate o constituia alinierea pe o singură latură (de răsărit) a celor trei abside, cele laterale mai mici, cu rost de anexe (Proscomidiar, respectiv Diaconicon), încadrând coliniar absida principală, *Ierateion*-ul, care adăpostea Sf. Masă şi "cele ale sfinţeniei".

Soluţia coloanelor la arcurile mari (maestre) şi a semicalotelor absidelor laterale pentru susţinerea tamburului turlei, precum şi articularea mult mai degajată a interiorului, vor avea consecinţe extrem de importante în viitor, între care constituirea unui amplu spaţiu liber în centrul naosului, apoi crearea şi expunerea într-o iluminare mult mai avantajoasă a unor noi şi întinse suprafeţe curbe (în interiorul turlei), destinate unor programe iconografice coerente şi

[225]Supra, cap.II,3.
[226]Vătăşianu, *Ist. artei*, vol.I, p.187-88.
[227]Haussig, *Histoire CB*, p.211.

predestinate, parcă, mozaicurilor, în fine înlesnirea participării asistenţei mai îndeaproape la actele liturgice săvârşite de regulă în Naos, ca şi reverberarea mult mai sugestivă a cântului liturgic.[228]

*

* *

1. 2. Pentru tema care interesează lucrarea de faţă sunt de remarcat desigur acele consecinţe care se manifestă în ordinea privitoare la evoluţia iconografiei. Supra-înălţarea cupolei cu ajutorul tamburului (ce poate căpăta uneori o înălţime considerabilă) sporeşte substanţial posibilitatea iluminării interiorului naosului, datorită ferestrelor practicate în cilindrul sau pereţii poligonali ai tamburului, care transmit în interior lumina necesară punerii în valoare a picturilor şi care delimitează între ele spaţii predestinate parcă unor figuri monumentale: *Profeţi* sau /şi *Apostoli*.

Totodată, suprafeţele cilindrice care articulează tamburul în partea de sus la cupolă şi în partea de jos la pandantivi, par create anume spre a permite desfăşurarea procesiunii Puterilor Îngereşti în cadrul temei iconografice a "Dumnezeieştii Liturghii", temă ce nu întâmplător acum îşi află deplina dezvoltare şi amploare, odată cu spaţiul ce-i este (pre)destinat, deşi ideea care îi stă la bază, conţinută dealtfel în imnul Heruvic (Χερουβικον), constituie unul din vechile şi constantele leit-motive ale literaturii mistagogice bizantine.[229] [6/7]

În aceeaşi ordine de idei, unul din comentariile liturgice cunoscute, şi anume cel atribuit episcopului Theodor de Andida[230], consfinţeşte (cap.28) de pildă, legătura necesară între reprezentarea Mântuitorului ca Mare Arhiereu —una din premizele sintezei iconografice pe care o constituie tema Pantocratorului— şi consacrarea, chiar în acest răstimp istoric, a temei Liturghiei îngereşti. Or, adăugarea acestui element arhitectonic —tamburul— pentru a supra-înălţa cupola deasupra arcelor maestre şi pandantivilor reprezintă "caracteristica esenţială" a tipologiei clasice din cea de a doua perioadă de aur a arhitecturii bizantine, aceluiaşi răstimp

[228]Haussig, *Histoire CB*, p.244.
[229]Supra, cap.III,1.
[230]Dintre episcopii cu numele de Theodor care au păstorit în Andida (Asia Mică), autorul comentariului citat pare să-şi fi compus lucrarea până către anul 1200, conform sumarei prefeţe la textul din *PG*, t.CXL (Theodor And., *Protheoria*, c.417; trad. rom. p.300).

corespunzându-i, aşadar, atât cristalizarea temei iconografice, cât şi asigurarea spaţiului (adecvat) necesar, constituit ad-hoc.[231]

Cu aceasta se completează decorul turlei ce începe cu Pantocratorul, continuând apoi în registrele inferioare cu Ierarhiile cereşti (Tronuri, Heruvimi, Serafimi etc.), înfăţişate fie frontal, conform treptelor sau cetelor ierarhice, fie în mişcare sau în procesiunea Dumnezeieştii Liturghii, apoi cu Proorocii şi Apostolii şi, însfârşit, în pandantivi, cu Evangheliştii.

Pandantivii constituie unităţi privilegiate, atât din punct de vedere arhitectonic, cât şi simbolic şi, nu în ultimul rând, iconografic. Pe lângă faptul că reprezintă o soluţie constructivă ingenioasă, îndelung căutată şi experimentată, de racordare a emisferei cupolei la o bază pătrată şi de transmitere cât mai judicioasă şi echilibrată a greutăţii cupolei (turlei) pe arcurile mari, mai prezintă şi avantajul, însemnat din punct de vedere al configurării spaţiale, de a închide ("rotunji") spaţiul quadrangular până la circumferinţa tamburului şi, de aici, mai departe la cea a cupolei.

Astfel, se realizează efectiv sugestia emisferei cereşti în nemijlocită conexiune cu cele patru laturi ale pământului, conform unui simbolism exprimat încă din veacul al VI-lea în cunoscuta *ecfrază* a catedralei din Edesa.[232]

Triunghiurile sferice ale pandantivilor alcătuiesc, prin urmare, spaţii (pre)destinate iconografic Apostolilor care au răspândit Evanghelia Împărăţiei până la marginile lumii; conţinutul însuşi al celor patru Evanghelii —anamneza vieţii pământeşti a Mântuitorului— constituie şi esenţa programului iconografic al Naosului.

Pe de altă parte, dacă prin intermediul pandantivilor se articulează arhitectonic trecerea de la centrul pătrat al naosului la circumferinţa tamburului, prin intermediul temei Evangheliştilor din pandantivi se pune în evidenţă legătura nemijlocită —subliniată încă de Dionisie Pseudo-Areopagitul— dintre ierarhiile *Cerească* şi *Bisericească*, reprezentate în iconografia turlei, respectiv în programul iconografic al naosului în general. Realizarea arhitecturală şi iconografică a acestei conexiuni între spaţiul ceresc şi cel pământesc este, aşadar, încă o dovadă a inter-relaţiei reciproc revelatoare dintre arhitectură şi iconografie în edificiile bizantine. [7/8]

Tema Evangheliştilor constituie, în acelaşi timp, "cifrul" interpretării în ansamblu a programului iconografic al Naosului ca ilustrare a vieţii pământeşti a Mântuitorului, Întruparea,

[231]Vintilescu,"Arhitectura bizantină", p.308.

lucrarea Sa mântuitoare, Jertfa şi Invierea, într-un cuvânt esenţa Istoriei Mântuirii. Episoadele acestei istorii se desfăşoară pe bolţile şi pe pereţii Naosului în registre ("orânduiri", în limbajul erminiilor) orizontale, acoperind suprafeţele interioare ale bisericilor ortodoxe. Pe de altă parte, Hristos, —întruparea acestei iconomii ("ενσαρκομενη οικονομια")— în tema Pantocratorului, amplasată în cheia de boltă a cupolei, conferă acestei desfăşurări orizontale a iconografiei Naosului, necesara dimensiune verticală, reunind într-un singur Trup Biserica cerească şi pământească sub chipul emblematic al Mântuitorului Chivernisitor şi Judecător: circumferinţa orizontală a Naosului şi Altarului (incinta, περυοχη) se împlineşte vertical cu (semi) scircumferinţa cupolei, desemnând figura perfectă simbolic a sferei întregii creaţii, receptacol al figurii Sfintei Treimi, pe care o reprezintă, sau, mai precis o întruchipează Pantocratorul.[233]

---

[232]Stăniloaie, *Spiritualitate şi comuniune*, p.39-40.

[233]Anvergura acestei concepţii care desemnează întreaga creaţie drept spaţiu al evanghelizării, în virtutea căreia cei patru evanghelişti constituie figuri-cheie ale oricărui program iconografic, este sintetizată în tema iconografică a *Tetramorfului* (Τετραμωρφιον) al cărei multiplu simbolism se regăseşte dealtminteri în ermineutica liturgică: "Evangheliile, cum arată şi cele patru forme de animale (τα ζωδια), sunt în număr de patru; în aceste evanghelii se cuprinde Dumnezeul tuturor spre care se urcă Cel ce şade deasupra scaunelor Heruvimilor. Feţele acestor animale arătate sunt: prima este asemenea unui leu, a doua asemenea unui viţel, a treia asemenea unui om, iar a patra este asemenea unui vultur. Cea dintâi figură de animal, precum spune ea însăşi, exprimă ideia de activitate şi puterea conducătoare a Domnului Hristos; figura a doua, arată orânduirea slujirii dumnezeieşti; cea de a treia descrie prezenţa şi arătarea cea după om a Domnului Hristos; cea de a patra, asemenea unui vultur care zboară, exprimă clar puterea Duhului Sfânt, care se revarsă asupra noastră. Deci, Sf. Evanghelie după Ioan exprimă naşterea Domnului Hristos de la Tatăl, servirea conducătoare şi slava Sa. El scrie:"La început era Cuvântul". Pe de altă parte Sf. Evanghelist Luca înfăţişează chipul şi caracterul preoţiei, căci începe cu preotul Zaharia care tămâia. Sf. Matei povesteşte naşterea cea după trup a Domnului Hristos: "Cartea neamului lui Iisus Hristos"; această Evanghelie arată chipul omenesc al Domnului. Sf. Marcu şi-a început Evanghelia sa de la Duhul cel profetic, care se revarsă din înălţime asupra scriitorilor, zicând: "Începutul Evangheliei precum este scris în prooroci" arătând prin aceasta icoana dătătoare de aripi sufleteşti a Evangheliei"(Sophron., *Logos*, XIX; trad.rom. p. 370). Felul în care autorul prezintă lucrurile pare a indica faptul că el se inspiră deopotrivă din viziunea proorocului Iezechiel, din cărţile Noului Testament şi în acelaşi timp din însăşi tema iconografică a Tetramorfului, aflată deja în circulaţie. Se poate observa că simbolurile evanghelistilor nu-şi aflaseră distribuirea statornicită în cele din urmă, căci vulturul de pildă este atribuit Sf. Marcu, iar Leul, Sf. Ioan. Pe de altă parte se constată o anume simetrie între tema evanghelistilor din pronaos şi tema tetramorfului care de regulă ocupă bolta sau plafonul pronaosului sau pridvorului (extensii ale spaţiului evanghelizării), într-o vădită şi perfectă simetrie cu tema Pantocratorului; aşa cum figurile evanghelistilor încadrează în patru unghiuri figura Pantocratorului, tot aşa simbolurile lor încadrează medalionul lui Hristos Emanuel, veche temă iconografică ce semnifică proclamarea prezenţei mântuitoare: "Dumnezeu este cu noi", μεθ' ημων ο Θεοσ. Această temă ce semnifică împlinirea profeţiilor mesianice, concentrează în sine aşadar aspiraţiie esenţiale ale Vechiului Testament, şi de aici indicaţiile liturgiştilor privind simbolistica unităţilor arhitectonice care precedă naosul: narthex, exonarthex etc., care înseamnă "zidirea pământului şi cele de pe pământ" încât, temele iconografice destinate acestor spaţii vor fi preluate cu precădere din Vechiul Testament şi în special din Geneză, aşa

*

Este ştiut că spaţiul arhitectonic (eclesial) s-a constituit în funcţie de exigenţele liturghiei, după cum constituirea programelor iconografice s-a făcut în funcţie de simbolismul locaşului şi, implicit, în funcţie de aceleaşi exigenţe liturgice. In contextul acestei interdependenţe se situează, dealtminteri, şi împrejurarea că, de foarte timpuriu, a fost resimţită ca o necesitate reglementarea, dacă nu chiar codificarea iconografiei creştine după un program sau canon din ce în ce mai autoritativ şi generalizat, [8/9] mai întâi în ceea ce priveşte compoziţia temelor iconografice luate în sine, apoi în distribuirea acestora în spaţiul arhitectural al edificiilor bisericeşti.

Nu este mai puţin revelator faptul că temele iconografice cu valoare şi funcţie prototipică s-au constituit sub autoritarea unei provenienţe supranaturale, aceea a icoanelor αχειροποιεται, adică "nefăcute de mâini omeneşti", pe care Sinodul al VII-lea Ecumenic le enumeră, le confirmă şi le instituie, în ultimă instanţă, canonic, drept tipuri normative, integrate ipso facto în Tradiţia Bisericii.[234]

Pe de altă parte, ca urmare a asimilării tot mai generalizate a literaturii patristice în cult, vastele cicluri narativ-istorice ale iconografiei biblice, desfăşurate pe suprafeţele la fel de vaste ale bazilicilor, încep a se restrînge, făcând loc unei iconografii mai esenţializate, de factură preponderent simbolică —dogmatică şi liturgică— solidară desigur cu configuraţia arhitectonică a edificiului, configuraţie ce se subordonează evident aceleiaşi semnificaţii simbolico-mistice. În acest fel, relaţia iniţială de polaritate λογοσ - εικων, devenită, într-un stadiu intermediar, complementară (text-succesiune de imagini), se constituie, în ultimă instanţă, într-o structură (fr.figure, germ. gesthalt) configurativă coerentă de "Icoană a Iconomiei mântuirii" (η τησ καθ' ημασ οικονομιασ εικων), întruchipată de Pantocrator în cheia de boltă a Bisericii - Liturghie.[235]

Se ştie în mod cert că triumful Icoanelor, asimilat cu acela al Ortodoxiei însăşi (843) marchează începutul unei perioade de înflorire generală a artei bisericeşti şi nu în ultimul rând a celei monumentale, cu consecinţe importante în ceea ce priveşte configurarea spaţiului eclezial.

---

cum se poate vedea la un foarte elaborat program iconografic precum cel de la San Marco din Veneţia (Vătăşianu, *Ist. artei*, vol.I, p.315).

[234]Supra, cap.III,3.

[235]Supra, cap.III,1, n.24.

Spiritualitatea ortodoxă, încercată (la propriu şi la figurat) în cursul disputelor cu iconoclasmul, se afirmă cu precădere şi în noua orientare, monastico-liturgică a artei bisericeşti, mai ales sub influenţa mânăstirii Studion, unde se constituiseră adevărate ateliere de caligrafi şi iconografi, alături de şcolile de imnografie şi muzică psaltică. Din secolele IX-X, acestei mânăstiri i se alătură primele lavre athonite, focarul spiritualităţii ortodoxe stabilindu-se treptat în ambianţa Muntelui Athos, de unde va iradia în întreaga lume ortodoxă, mai ales după căderea Constantinopolului (1453).

Pe fondul acestei orientări generale monastico-liturgice, edificiile athonite prezintă soluţii şi trăsături originale, datorate, deopotrivă, evoluţiei istorice a artei de a construi, dar şi unei concepţii anume privind fiinţa şi rostul bisericii ca locaş de închinare, aşa cum transpare aceasta din întreaga literatură bisricească pe această temă, aşa cum s-a menţionat mai sus, de la primele descrieri (εκφρασεισ) incidentale de monumente şi până la comentariile liturgice propriu-zise (mistagogii, istorii, erminii etc). [9/10]

Ideea fundamentală a oricăror referiri în acest sens la biserică-locaş este aceea că edificiul de cult trebuie privit ca punct de încopciere, locul prin excelenţă al articulării divinului cu umanul, "scară a lui Iacob" dinspre şi către cer, receptacol al prezenţei lui Dumnezeu, dar şi punct de convergenţă a aspiraţiilor credincioşilor către Dumnezeu. Ideea se regăseşte ca atare la patriarhii şi profeţii Vechiului Testament, la Moise, David şi Solomon, apoi în relaţia specială a Mântuitorului cu templul din Ierusalim, aşa cum reiese din convorbirile cu cărturarii, dar şi cu femeia samarineancă, sau cu prilejul alungării neguţătorilor din templu. Ea străbate apoi ca un fir călăuzitor toată literatura mistagogică a Părinţilor care, de la Sf. Chiril al Ierusalimului la Sf. Simeon al Thesalonicului, au tâlcuit rânduielile bisericeşti şi rosturile simbolice ale locaşului de cult.[236]

S-a creat astfel o întreagă literatură, tipic bizantină, cu dezvoltări şi interpretări care s-au răsfrânt nemijlocit asupra concepţiei despre locaş în general, înrâurind deopotrivă arhitectura şi programele iconografice, adică spaţiul eclezial, în ansamblu, dar şi în detaliu.[237]

*

[236]Branişte, *Liturgica*, p.447s; Bornert, *Commentaires lit*., passim.

[237]"Pe această cale scriitorii bisericeşti i-au precedat pe artişti, fiind primii care au ilustrat valoarea simbolică a obiectelor materiale: biserica, vestmintele liturgice şi ceremoniile şi care au văzut în faptele

* *

1. 3. În capitolele precedente, a fost pusă în evidenţă încărcătura simbolică a locaşurilor paleocreştine (Dura Europos), apoi a celor constantiniene; este cert că anumite semnificaţii simbolice au fost avute efectiv în vedere la construirea edificiilor bisericeşti şi în continuare: un imn siriac din sec.VI descrie catedrala din Edessa ca fiind edificată conform unei simbolistici identificabile încă în scrierile areopagitice.[238]

De acum, nu doar în ansamblu, ca amplasare, în plan sau şi în elevaţie, ori ca sistem de boltire, edificiul evocă, fie semnul Crucii fie, prin cupolă, cerul, ci şi în parte, fiecare element arhitectonic (arc, boltă, firidă, panou etc.) este investit cu o anume semnificaţie ce se integrează în simbolistica generală a întregului. Aceasta cu atât mai mult cu cât, în răstimpurile următoare, principiile de interpretare simbolică a arhitecturii bisericilor creştine se regăsesc nu numai în literatura mistagogică, dar îşi fixează punctele de referinţă în înseşi marile construcţii ale perioadei post-constantiniene şi mai ales în ale celei a lui Iustinian şi a urmaşilor lui: dacă Sf. Sofia din Edesa corespundea areopagiticelor, atunci Mistagogia Sf. Maxim Mărturisitorul corespunde Sfintei Sofia din Constantinopol, în care-şi putea afla sursa de inspiraţie.

În general, acumulările acestor perioade, atât sub aspectul concepţiei, cât şi sub cel al meşteşugului, vor putea fi valorificate într-o nouă sinteză, caracteristică celeilalte perioade clasice a artei monumentale bizantine, aceea de după criza iconoclastă.

Premisa Mistagogiei Sf. Maxim şi, în ultimă instanţă, a oricărei mistagogii de inspiraţie şi descendenţă dionisiană, este aceea că în acelaşi univers liturgic [10/11] se întrepătrunde doxologia fiinţelor nevăzute şi a celor văzute, ca stări ierarhice reunite în una şi aceeaşi acţiune liturgică de adorare a lui Dumnezeu. S-a observat totodată că universul, strict ierarhizat în concepţia dionisiană, este animat la Sf. Maxim de acţiunea în timp a iconomiei divine, astfel încât "platonismul sacral" al areopagiticelor apare rectificat de "dinamismul istoric" maximian, într-o viziune de ansamblu în care "simbolismul bisericii, întrevăzute ca taină a îndumnezeirii omului şi a întregii făpturi, evocă în acelaşi timp harul divin, cosmosul, omul şi Sf.Scriptura".[239]

---

din Vechiul Testament tipuri ale celui Nou, ale Patimilor mai cu seamă, care se continuă în Euharistie" (Turchi,*Civiltà bizantina*, p.280-81).

[238]Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune*, p. 286; cf. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.II, p.51.

[239]Maxim, *Myst*.; Drăgulin, "Ecleziologia", p.113.

Biserica este prin excelenţă "iconică" sau, în accepţia dionisiană, φανεια, arătare, manifestare, exprimare. Însuşi termenul neotestamentar iniţial de εκκλησια, adunare, dar şi loc al adunării, i.e. locaş, întemeiază originar această ambivalenţă a sensurilor pe care o vor prelua şi dezvolta Părinţii ermineuţi.[240]

Termenul de ecclesia conţinând dintru început, aşadar, întru sine, şi sensul, scopul precis al "adunării", adică sinaxa liturgică, desemnează totodată nu numai locul, ci şi momentul încopcierii divinului cu umanul, întruneşte, cu alte cuvinte, dimensiunea spaţială şi pe cea temporală în ceea ce s-a numit "Biserica - Liturghie".[241] Dar nu rămâne cu aceasta mai puţin iconică (*phaneică*), întrucât nu-şi află suficienţa în sine, hic et nunc, ci tinde a transcende spaţiul şi timpul în *eshaton*, prefigurând adică reînnoirea lor la scară cosmică şi întru eternitate, în "Liturghia perpetuă" a "Noului Ierusalim"(Apoc.21).

Această viziune grandioasă este specifică spiritului bizantin şi teologiei răsăritene în general: porneşte, cum s-a văzut, de la Constantin cel Mare, se manifestă plenar odată cu Iustinian philoktistes şi se regăseşte de-a lungul istoriei Bizanţului, exprimată ca atare de împăraţi precum Constantin VII Porfirogenetul sau Ioan VI Cantacuzinul, pentru a fi lăsată moştenire despoţilor de Mistra şi Trapezunt, cnezilor, ţarilor şi voievozilor ortodocşi în genere, ctitori de artă monumentală bisericească printr-o vocaţie exercitată constant.

*

Teologic vorbind, numai în cazul unei atari viziuni se poate aborda programul iconografic articulat la arhitectură. Căci viziunea Părinţilor asupra Iconomiei divine în întregul ei, de la creaţie la eshaton, ca pre-figurare sau, în termeni liturgici mai apropriaţi, ca pre-gustare a Împărăţiei este întruchipată în "Biserica - Liturghie" şi, nu în ultimul rând, în realizările artei monumentale, arhitectură şi iconografie, astfel încât anamneza desfăşurată liturgic se regăseşte simultan în programul iconografic, constituit ca η τησ καθ' ημασ οικονομιασ εικων, Icoană a Iconomiei mântuitoare, "cea pentru noi".[242]

---

[240]Sophron., *Logos*: "se numeşte biserică (εκκλησια, adunare) pentru că în ea se adună şi aici sunt chemaţi dreptcredincioşii. Se numeşte şi cetate întărită de jur-împrejur (περιοχη) fiindcă ea conţine minunile lui Dumnezeu. Se numeşte locaş în formă concavă, de scoică (κογχη), după peştera din Betleem şi după peştera în care a fost îngropat Hristos"(cap.II; trad.rom. p.354).
[241]Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.244-50.
[242]Supra, cap.III,2.

În această ordine de idei, Sf.Maxim Mărturisitorul arată că "biserica pământească simbolizează Biserica cea luminată a Ierusalimului ceresc" şi complementar, [11/12] "sfânta biserică a lui Dumnezeu este icoană a lumii sensibile. Ea are drept cer dumnezeiescul altar, iar ca pământ frumuseţea naosului".[243]

Este de notat aici, mai întâi, evidenta coerenţă a principiilor ermineutice de-a lungul timpului şi în spaţii diferite: cupola catedralei din Edessa era, cum am văzut mai sus, "cerul cerurilor", aserţiune asimilabilă cu simbolistica altarului la Sf. Maxim, şi se sprijinea pe cele patru arcuri mari, ce reprezentau, în viziunea autorului descrierii, cele "patru laturi ale lumii" locuite; dar aceste arcuri maestre configurează, arhitectonic, partea centrală, miezul însuşi al naosului, care la Sf. Maxim închipuie, deasemenea, pământul.

Este iarăşi edificator că, din multele posibilităţi de a numi această corespondenţă simbolică, mistagogul alege pentru a desemna pământul, sintagma "frumuseţea naosului". Explicaţia acestei opţiuni care, la un teolog de recunoscută acrivie ca Sf.Maxim nu poate fi întâmplătoare, trebuie căutată, desigur, în concepţia maximiană însăşi despre relaţia reciproc revelatoare dintre inteligibil şi sensibil;[244] dar este de aflat nu mai puţin în realitatea de fapt oferită de arta monumentală a "primei vârste de aur a artei bizantine"din timpul şi de după domnia lui Iustinian. "Frumuseţea naosului" trimite la arhitectura şi podoaba decorului Sfintei Sofii şi a celorlalte edificii ale oikoumenei creştine, binecunoscute Sf. Maxim.[245]

De vreme ce "specificul structurii Bisericii uneşte în chip tainic lumea văzută şi cea nevăzută" este firesc ca arta bizantină să înfăţişeze o liturghie săvârşită de oameni, dar al cărei prototip îl constituie Liturghia Puterilor Îngereşti. Or, tocmai contribuţiei decisive a Sf. Maxim în valorificarea scrierilor dionisiene i se datoreşte faptul că "semnificaţia simbolico-mistică a bisericii şi a serviciului divin, asociată cu numele areopagiticelor, se întâlneşte de-a lungul întregii literaturi teologice a Bizanţului".[246]

Un exemplu edificator în acest sens este oferit de unul din liturgiştii reprezentativi pentru spiritualitatea bizantină, episcopul Theodor de Andida, care redeschide în secolul al XII-lea seria comentariilor liturgice reluând, între altele şi două teme dionisiene devenite leit-motive ale

[243]Maxim, *Myst*.I; trad.rom. p.349.
[244]Supra, cap.III,1, n.27.
[245]Implicarea în disputele doctrinare i-a prilejuit Sf.Maxim străbaterea oikoumenei creştine atât în Răsărit cât şi în Apus (Roma), inclusiv în Nordul Africii (Stăniloae, *Filocalia*, vol.II, p.9-11).
[246]Drăgulin, "Ecleziologia", p. 113,219.

literaturii (mistagogice) de iniţiere, rafinate evident între timp şi îmbogăţite cu multiple semnificaţii de reflexia teologică, îmbrăcând totodată şi o expresie mult esenţializată.[247]

Din seria de definiţii tinzând să elucideze raportul dintre prototip şi icoană, aceasta aduce unele precizări remarcabile. Este de reamintit aici că, în toiul disputei [12/13] iscate de iconoclasm, Sf. Ioan Damaschin ilustra de o manieră asemănătoare impasul aceleiaşi definiri a relaţiei icoană - prototip.[248]

Episcopul Theodor al Andidei reţine ca pe un lucru stabilit conţinutul pozitiv al definiţiei şi, prin urmare, insistă asupra fazei negative, apofatice, delimitând chipul (simbolul, în sens larg) de prototip. Primul nu poate "să salveze" întrutotul, neschimbată, asemănarea persoanei, dar mai ales *identitatea* (ταυτοτησ); acesta este cuvântul cheie în funcţie de care se defineşte raportul dintre prototip şi chip. În mod pe deplin edificator, în sfera prototipului intră "persoana", "momentele", "ordinea cea dintâi şi cea de a doua", "dar mai ales identitatea", proprietăţi enumerate de liturgist şi care nu se regăsesc ca atare în ceea ce priveşte "replica" figurală, chip, simbol, asemănare, enigmă etc. Pentru a circumscrie însă domeniul propriu al acestora din urmă, autorul nu procedează sintetic ci mai degrabă expozitiv, prin acumulări mai mult sau mai puţin incidentale, pe parcursul comentariului său.

O altă idee dionisiană, citată expres de data aceasta, se referă concret la tema arhiereului liturghisitor care poartă în sine chipul Marelui Arhiereu, Hristos, "precum ne arată foarte limpede marele Dionisie" spune liturgistul Theodor, continuând: "el spune că Sf. Liturghie, care se săvârşeşte sub ochii noştri, se săvârşeşte spre imitarea puterilor cereşti ale cetelor acelora al căror simbol îl poartă liturghisitorii".[249]

În această ordine de idei, trebuie precizat că autorul îşi legitimează de la bun început demersul ermineutic, şi anume prin necesitatea unei tâlcuiri complete şi unitare a "celor ce se săvârşesc în Sf. Liturghie" (cap.1); dacă, însă, cineva ar constata, pe bună dreptate, că aceleaşi obiecte sau acte liturgice au şi alte semnificaţii simbolice, "nicidecum să nu se mire, ci numai să ia seama dacă şi acestea duc spre învăţătura de credinţă dreaptă" (cap.4). Cu alte cuvinte, în

---

[247]"Nici o enigmă, nici un simbol, nici o comparaţie nu pot să respecte întrutotul, în mod neschimbat, asemănarea lucrurilor cu care se compară şi nici nu pot să păstreze asemănarea persoanei şi a momentelor şi a ordinii celei dintâi şi a celei de a doua şi a celor ce urmează, dar mai ales identitatea. Ci s-au înfăţişat aşa încât să poată purta icoana prototipului"(Theodor And., *Protheoria*, cap.XVI; trad.rom. p.309).
[248]Supra, cap.III,2, n.9.
[249]Theodor And., *Protheoria*, cap.XXVIII; trad.rom.p.316?.

situaţia, frecvent întâlnită dealtfel, a unui simbolism multiplu, criteriul de apreciere rămâne "regula fidei", soluţie ce s-a impus, desigur, ca urmare a acumulărilor survenite pe parcursul multor secole de tradiţie ermineutică vie, mereu reluată creator şi adâncită.

În veacul al XII-lea, această idee constituia deja un bun al tradiţiei, fapt conştientizat ca atare în comentariul liturgic al episcopului Theodor al Andidei. De tradiţie ţine, desigur, şi elogiul chipului sau imaginii în genere ca posibilitate de a exprima invizibilul prin vizibil (cap.II) şi tot pe seama tradiţiei este pus de episcopul tâlcuitor un alt argument decisiv, revelator pentru tematica iconografică: "dar mai există şi al treilea cuvânt pentru cele spuse mai înainte, care s-a transmis bisericilor lui Dumnezeu, într-un mod distins şi plăcut Lui, odată cu Sfânta Liturghie...cel al expunerii sfintelor icoane prin culori. În acestea se văd de cei pioşi toate tainele istorisite (zugrăvite, n.n.) ale Întrupării lui Hristos Dumnezeul nostru de la însăşi venirea arhanghelului Gavriil la Fecioara, până la Înălţarea la cer a Domnului şi A doua Venire a Sa".[250]

Dacă Părinţii Sinodului al VII-lea Ecumenic stabileau corespondenţa dintre Evanghelie şi Icoană, liturgistul secolului al XII-lea alătură Icoanele de Liturghie [13/14] într-o aceeaşi relaţie care exprimă Istoria Mântuirii, Oikonomia, cuprinzând adică "toate tainele Întrupării", de la Bunavestire la Parusie, ca tot atâtea teme iconografice consacrate de o îndelungată tradiţie care include, nu în ultimul rând, un teolog al icoanelor ca Sf. Ioan Damaschin. În spiritul aceleiaşi tradiţii, episcopul Theodor recurge la verbul ιστορευω pentru a desemna tainele zugrăvite, nu fără a preciza în prealabil că este vorba de icoanele aşazicând plastice, înfăţişate "prin culori", spre a le deosebi de celelalte accepţiuni ale chipului (icoanei), aşa cum le enumerase odinioară Sf. Ioan Damaschin.[251] Este de remarcat, pe de altă parte, aceeaşi coerenţă şi în ceea ce priveşte înşiruirea temelor potrivit unei taxinomii iconografice anume, menită să ilustreze Istoria Mântuirii de la începuturi la sfârşitul de obşte, după principiul anamnezei liturgice a marilor sărbători (praznice) împărăteşti, momente ordonatoare, de referinţă, ale ciclului liturgic şi celui iconografic deopotrivă, dar, în timp ce Sf. Ioan vorbeşte de "minuni", Theodor de Andida le numeşte "taine" (ale Iconomiei), fapt ce consfinţeşte încăodată perceperea în registru liturgic a evenimentelor mântuirii.

Liturgiştii nu descriu decorul pictural al vreunei biserici anume, deoarece nu-şi propun să evidenţieze cazuri particulare precum autorii de descrieri (εκφρασεισ) de monumente, întrucât

[250]Theodor And., *Protheoria*, cap.III; trad.rom.p.302.

preocuparea lor de căpetenie este aceea de a tâlcui Liturghia şi, în acelaşi plan al generalului, al tradiţiei universale, deci, simbolismul "casei lui Dumnezeu" în care se săvârşeşte Liturghia. Totodată, ei exaltă frumuseţea şi podoaba bisericii, fără de care spaţiul eclezial nici nu poate fi conceput.[252]

Aceasta nu înseamnă, însă, că aceste tratate liturgice nu conţin şi unele explicaţii ce pot fi luate ca tot atâtea indicaţii de ordin iconografic, ca, de pildă, în comentariul Sf. Sofronie al Ierusalimului. Aflăm astfel de indicaţii în cap.14, unde evocă "simfonia îngerilor şi a oamenilor" în cursul Sf. Liturghii, la care "cântă şi apostolii", apoi la cap.17, în care autorul arată că la citirea Apostolului "se ridică Sf. Pavel întocmai ca un ostaş foarte curajos" — aluzie la zugrăvirea Apostolului Neamurilor cu atributul iconografic al sabiei, în unele reprezentări murale sau pe icoane; în fine, lectura Evangheliei evocă prin excelenţă activitatea pământească a Mântuitorului, evocare potenţată vizual, aşa cum s-a mai arătat, de iconografia specifică naosului.[253] [14/15]

Pe de altă parte, adunarea (συναξισ) configurează nu numai Tainele, ci şi Trupul lui Hristos, adică evenimentele, dar şi locul teologic al producerii lor, fapt ce implică aspectul teandric şi viziunea Bisericii universale în termenii unui Nicolae Cabasila.[254]

În acest fel, realitatea "Liturghiei-Biserică" îşi află rădăcinile în viziunea "Liturghiei cosmice" a Sf. Maxim Mărturisitorul, evocată mai sus, cu ecouri în timp până la Sf. Simeon al Thesalonicului, în concepţia căruia Biserica "închipuieşte şi cele de pe pământ, din cer şi mai presus de ceruri", "închipuieşte cerul împreună cu raiul", însfârşit "închipuieşte şi taina Treimii".[255]

---

[251]Supra; cf. Schonborn, *Icone du Christ*, p.192.

[252]"Biserica este frumoasă -va spune mai târziu Sf.Simeon al Thessalonicului- pentru că Acela ce a venit către noi cu frumuseţea ca un fără de prihană este frumos şi este Mire, iar Biserica cea nuntită Lui este frumoasă ca o neîntinată" (Simeon Thess., *Tractat*, p.124; cf. Necula, "Simbolismul locaşului", p.649).

[253]Sophron., *Logos*, cap.XIV, XVII, XVIII; trad.rom. p.368-69.

[254]Cabasila, *Tâlcuirea lit*., p.91: "aşa şi cu Biserica lui Hristos: dacă ar avea cineva să o cuprindă cu privirea, n-ar vedea decât însuşi trupul Domnului, prin aceea că e unită cu El şi că se împărtăşeşte din trupul Lui".

[255]Simeon Thes., *Tractat*, p.109; cf. Necula, "Simbolismul locaşului", p.640-41, unde observă indiciul unei întreite semnificaţii simbolice a bisericii ca "Împărăţie a lui Dumnezeu" : "cerească, pământească şi interiorizată în inimile credincioşilor înşişi".

II. 2. Altarul - *cerul cerurilor*

2. 1. În legătură cu Sf. Altar, episcopul liturgist Theodor de Andida face mai întâi menţiunea cu caracter exegetic istorico-biblic potrivit căreia "Altarul bisericii noastre s-a dezvoltat cu acelaşi rost ca şi Sfânta Sfintelor cultului umbrit al iudeilor, dar este cu mult superior". El argumentează această superioritate prin enumerarea celor ce se află efectiv în spaţiul absidei principale a bisericilor ortodoxe şi în primul rând "Sfânta Masă, pe care se jertfeşte Mielul care ridică păcatele lumii", fiind pentru aceasta "incomparabil mai sublimă decât masa aceea a Vechiului Testament", trecând apoi în revistă şi proscomidiarul, ciboriul (baldachinul), sintronul etc.[256]

La Sf. Sofronie al Ierusalimului, "Altarul poartă numele de jertfelnic după Sf. Mormânt al Domnului" şi, spre deosebire de ermineutul din Andida, tâlcuirea ierarhului ierusalimitean accentuează aici nu relaţia cu jertfelnicul vetero-testamentar ci cu "jertfelnicul cel mai presus de ceruri", "al Arhiereului care a străbătut cerurile" (Evrei, 4,14) unde, conform unei de-acum îndelungate tradiţii, "liturghisesc îngerii lui Dumnezeu". Având, totodată, în vedere şi sugestia etimologică a cuvântului (altar — loc înalt), liturgistul exaltă semnificaţia simbolică a acestuia, extinzându-o la momentele Parusiei şi Judecăţii Domnului, prelungind, aşadar, dimensiunea *oikonomică* în perspectivă *eshatologică*.[257]

Dacă, după enunţul Sf. Gherman, ιερατειον desemnează "cele ale sfinţeniei", Sf. Simeon Thesaloniceanul confirmă şi argumentează, la rândul său, că "aşa cum biserica este sfântă datorită altarului", tot astfel "Altarul este sfânt pentrucă în el se află Sf. Masă sau Prestolul pe care se săvârşeşte Sf. Liturghie"; Prestolul întruneşte semnificaţii multiple întrucât, pe de o parte, "simbolizează mormântul lui Hristos", iar pe de alta ,"tronul lui Dumnezeu" şi reprezintă nu mai puţin "masa Cinei celei de Taină".[258]

Şi pentru un alt liturgist, Sf. Sofronie al Ierusalimului, "Sfânta Masă înseamnă sfântul mormânt în care a fost îngropat Domnul", iar "Sf. Proscomidie înseamnă locul Căpăţânii în care a

---

[256]Theodor And., *Protheoria*, cap.VII; trad.rom. p.303-304.
[257]Sophron., *Logos*, cap.III; trad.rom.p.357-59.
[258]Germanos, *Hist.Eccles*., trad.rom.cit. *MO* XXXI (1981) nr.3-4, p.289; Simeon Thess., *Tractat*, p.643-44.

fost răstignit Domnul Hristos şi pentru aceasta se aduce jertfa în acest loc".[259] Precum se poate vedea, îndelungata tradiţie simbolică face ca, în sec. XIII-XV, să se asimileze într-o asemenea măsură simbolismul cu funcţionalitatea, încât să se modifice chiar raportul cauză - efect; de fapt, [15/16] tocmai pentru că aici, la Proscomidiar, se săvârşesc preparativele Jertfei, se conferă acestuia calitatea de simbol al Golgothei, fapt solidar cu semnificaţia zugrăvirii, în acest spaţiu, între alte teme evocatoare ale Jertfei, Răstignirea Domnului, în varianta compoziţională restrânsă, cu Maica Domnului şi Sf. Ioan Evanghelistul de o parte şi de alta a Crucii, temă ce-şi are corespondentul şi în icoanele —*Molenii*— care încoronează catapeteasma.

O iconografie mai evoluată, de inspiraţie strict liturgică, va încetăţeni la Proscomidiar chiar ilustrarea iconografică a Troparului Proscomidiei: "În mormânt cu Trupul...", iar în spaţiile adiacente, (pre)figurări ale Jertfei din Vechiul şi Noul Testament, un loc special ocupându-l Cina de la Emaus, care încheie ciclul evanghelic al Patimilor şi Invierii desfăşurat în Naos şi constituie, totodată, un *memento* euharistic, conţinând şi momentul iconografic-liturgic "*fractio panis*".[260]

*

* *

2. 2. Sf. Masă dă, aşa cum s-a precizat, măsura sfinţeniei Altarului (ιερατειον); de aici şi semnificaţia specială cu care este investită, la episcopul Theodor de Andida, de pildă, care-i fixează astfel coordonatele simbolice: (trapeza) "ne înfăţişează o linie de întretăiere a cerului şi a pământului"; dacă se ia în considerare şi baldachinul de deasupra, atunci "are poziţia de centru al coloanelor şi al ripidelor în cerc şi, în mod natural ea însăşi ar putea fi considerată drept cerc...toţi mărturisind că centrul pământului a fost delimitat în Ierusalim şi acolo a îndurat Domnul toate cele ale Patimilor".[261]

Autorul înmănunchează în puţine cuvinte o serie de consideraţii de ordin istoric, geografic, cosmologic etc., care converg geometric, aşazicând, în a constitui sau măcar sugera ambianţa spaţială şi semnificaţia simbolică specifică "centrului absolut", "centrului lumii", ομφαλοσ, localizat în Ierusalim.[262] Sf.Masă este centru al circumferinţei delimitată de coloane şi,

[259]Sophron., *Logos*, cap.III; trad.rom. p.357-59.
[260]Ştefănescu, *Iconografia*, p.79-80.
[261]Theodor And., *Protheoria*, cap.XVIII; trad.rom. p.311.
[262]Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.234-36.

funcţional liturgic, de procesiunea înconjurătoare a (purtătorilor) ripidelor; sugestia spaţială este dată aşadar atât de arhitectură cât şi de poziţionarea liturghisitorilor, pe de o parte, iar pe de alta, ea este potenţată vizual-plastic şi teologic-simbolic de temele iconografice circumscrise prin tradiţie absidei: teoria de ierarhi, ca nişte "coloane", într-adevăr, în registrul de jos al hemiciclului, apoi friza ornamentală circulară de medalioane ale ierarhilor şi, în fine, *Împărtăşirea Apostolilor* şi/sau *Liturghia Îngerească*, scene care întrunesc toate elementele de sugestie spaţială menţionate, inclusiv dispoziţia geometrică în cerc.

Sf. Masă este, totodată, şi centru al unei sfere pe care o delimitează (parţial) baldachinul mai întâi, apoi, la un nivel mai amplu, însăşi semicalota Altarului, ilustrând ideea interferenţei cu bolta cerească pe "linia de întretăiere a cerului cu pământul" formulată de ermineut şi sugerând puterea sau energia (harică) iradiantă ce-şi are sursa în centrul absolut pentru a se răspândi apoi în sfere tot mai vaste. Este de remarcat, în acelaşi timp, că, în viziunea liturgistului, acest simbolism posedă o aplicabilitate generală şi universal valabilă, chiar şi [16/17] atunci când nu sunt întrunite toate elementele spaţiale menţionate, ci doar partea cea mai semnificativă a lor: "celui ce ar zice că nu fiecare biserică are baldachin şi fundament, piedestal şi coloane, este de ajuns să-i spunem că fiecare are statornicită forma circulară a Altarului. Şi absida Altarului reprezintă emisfera cerească, având în mijloc, sub ea, Sfânta Masă."[263]

Configuraţiei arhitectonice care realizează ca pe o condiţie sine qua non această dispoziţie spaţială fertilă în sugestii şi semnificaţii simbolice, i se alătură, tocmai întru potenţarea acestui simbolism uranian specific spaţiului boltit (arc, boltă, cupolă), iconografia nu mai puţin specifică a concăi, în care tronează Πλατυτερα — *Maica Domnului cea mai cuprinzătoare decât cerurile*, ca Una ce a cuprins în sânul său pe Cel Necuprins (απερυγραπτοσ, αχωριστοσ) şi de aici şi denumirea de Η Χωρα του Αχωριστου, întâlnită de pildă în celebrul mozaic de la Mânăstirea Chora (Kharie Djami) din Constantinopol. Variantele temei sunt desigur multiple, dar sensul este acelaşi din punct de vedere simbolic pentru Altar — "Cer al cerurilor", sintagmă aparţinând aproape tuturor mistagogilor: Sf. Maxim, Sf. Gherman etc.[264]

Din această perspectivă, devine instructivă, în mod neaşteptat, poate, evocarea în acelaşi context a Crucii eshatologice, veche temă paleocreştină, consacrată, în primele secole, decorului

[263]Theodor And., *Protheoria*, cap.XVIII; trad.rom. p.311.
[264]Maxim, *Myst*.,I; trad.rom.p.348; Germanos, *Hist.Eccles*.,I; trad.rom.p.318; Theodor And., *Protheoria*, cap.XVIII; trad.rom.p.311; cf. Ştefănescu, *Iconografia*, p.63.

absidei şi ulterior cupolei, practică reinstaurată, după cum se ştie de iconoclaşti. Or, din faptul uşurinţei acestei substituiri —a *Platyterei* cu *Crucea*— decurge şi oportunitatea alăturării, din punct de vedere al simbolismului, a celor două teme. Teologii iconoduli au avut a insista, cei dintâi, asupra circumscriptibilităţii Trupului Domnului, atât în faptul Întrupării în sânul Maicii Sale, cât şi la răstignirea pe Cruce, făcând din aceasta un argument al realităţii Întrupării Domnului şi deci al posibilităţii zugrăvirii Sale, împotriva tezelor iconoclaste, care negau putinţa circumscrierii ipostasului Mântuitorului în icoane.[265]

Prin forma sa cu totul specifică, iradiantă şi nu limitativă, care nu închide precum cadrul (rama) unui tablou, ci deschide, trimite în cele patru laturi, Crucea potenţează în cel mai înalt grad sugestia infinităţii spaţiale, a atotcuprinderii şi de aici consonanţa simbolică cu aceea a "*Platyterei*". Dacă până la cezura iconoclastă Crucea a fost investită să decoreze cu precădere bolta absidei —"cer al cerurilor"—[266], în perioada iconoclastă (726-843) s-a încercat impunerea ei ca substitut aniconic pentru figura Maicii Domnului, pentru ca, după triumful Ortodoxiei, să se generalizeze zugrăvirea Maicii Domnului în bolţile altarelor. Or, fiind vorba de aceeaşi semnificaţie a *Platyterei*, respectiv atotcuprinderii, care avea menirea potenţării simbolismului semicalotei altarului, calitate întrunită deopotrivă şi de Cruce, faptul impunerii totuşi a temei Maicii Domnului în pofida unor persistente rezerve, remanente chiar şi după consumarea fenomenului iconoclast, [17/18] denotă existenţa (operantă) a altor exigenţe, atât funcţionale cât şi de natură simbolică.

În această ordine de idei, având în vedere uzanţa statornicită în răstimpul de după triumful Ortodoxiei, a încadrării *Platyterei* cu *Bunavestire* de o parte (Nord) şi respectiv *Cina de la Emaus* de alta (Sud), precum şi faptul că atunci când semicalota se prelungeşte cu o boltă mai vastă spre arcul triumfal (de deasupra tâmplei), pe această boltă se zugrăveşte de regulă *Înălţarea Domnului*, devine evident principiul sau resortul care guvernează coerenţa desfăşurării programului iconografic ce porneşte dinspre Altar cu *Bunavestire*, trece în revistă în Naos momentele vieţii pământeşti a Mântuitorului, revine spre Altar cu *Arătările după Înviere* (Emaus), pentru a-şi afla încheierea cu momentul *Înălţării* în bolta dintre semicalotă şi arcul triumfal, dar şi cu împlinirea

[265]Stăniloae, "Hristologie şi iconologie ", p.46s.
[266]Cu excepţiile cunoscute, precum Parenzo, unde Maica Domnului decorează conca absidei (mozaic din sec.VI).

făgăduinţei eshatologice: “Acest Iisus care S-a înălţat de la voi la cer, astfel va şi veni, precum L-aţi văzut mergând la cer” (Fapte,1,11).

Nu se poate ignora, totuşi, că această coerenţă este, deasemenea, consonantă cu semnificaţia eshatologică a Crucii — “semnul Fiului Omului”, ce va preceda Parusia. Dar, în timp ce Crucea este şi rămâne semnul, aşazicând, al Iconomiei, Maica Domnului este figura Iconomiei, emblema, efigia prin excelenţă a Întrupării, dar şi a Bisericii. Prin urmare, tocmai exigenţa articulării programului iconografic ca Icoană a Iconomiei a consfinţit figurarea Maicii Domnului în conca Altarului, în deplină armonie, totodată, şi cu îndoita semnificaţie iconomică a Sfintei Mese: peştera din Betleem a Naşterii Domnului şi mormântul Golgothei din care a înviat.

*

* *

2. 3. Aceasta nu epuizează, desigur, multitudinea valenţelor simbolice cu care este investit Altarul în ansamblu şi în elementele ce-l compun, cu atât mai mult cu cât simbolismul respectiv este abordat uneori în mod sensibil diferit de fiecare tâlcuitor în parte. Astfel, pentru Sf. Sofronie al Ierusalimului, ciboriul, de pildă, evocă corabia lui Noe, în timp ce coloanele sale, în număr de patru, ar putea indica de exemplu convergenţa simbolurilor evangheliştilor în figura Tetramorfului.[267]

După acelaşi liturgist, “sintronul este tipul tronului Dumnezeiesc, la care S-a înălţat Domnul după ce a biruit moartea”, aserţiune ce-şi află corespondentul iconografic în zugrăvirea în bolta ce prelungeşte semicalota Altarului, a temei *Înălţării*. Pe de altă parte, explică liturgistul, “sintron se zice, adică un scaun în care stau mai mulţi, pentru că aici stau împreună Fiul cu Tatăl”, afirmaţie în care, pe lîngă explicaţia de natură etimologică în stilul cunoscut al Sf. Sofronie, este de remarcat totodată indiciul unui posibil argument pentru uzanţa, foarte rară dealtminteri, de a se zugrăvi în conca absidei reprezentarea Sf. Treimi, percepută totuşi ca o abatere de la programul consacrat, ca o excepţie în raport cu regula, cu canonul iconografic.

Pentru un liturgist posterior, Sf. Simeon al Thesalonicului, baldachinul sau ciboriul semnifică “slava lui Dumnezeu, lumina în care se învăluie, [18/19] după cuvântul psalmistului, ca şi cu o haină” tâlcuire ce nu poate fi fără legătură cu asimilarea, în cercul teologilor bizantini, al căror exponent era şi ierarhul thesalonicean, a doctrinei isihasmului palamit privitoare la “lumina

[267]Sophron., *Logos*, cap.II şi XIX; trad.rom. p.354 şi 370.

taborică".[268] Dar ea evocă totodată, chiar şi în acest context eterat, epurat de accidental şi facticitate istoristă, vechea tradiţie a consacrării spaţiului boltit ca loc de glorificare, slăvire prin excelenţă, tradiţie ce urcă până la arcosoliile martirilor din catacombe şi care este cu atât mai operantă în cazul ciboriului cu cât acesta este în nemijlocită legătură cu Sf. Masă şi cu dubla semnificaţie simbolică a acesteia, de peşteră a Betleemului şi mormânt al Golgothei.

În aceeaşi ordine de idei, spaţiul Proscomidiarului, boltit de asemenea în partea superioară, îmbină constant acest ambivalent simbolism consacrat de tradiţie, închipuind, pe de o parte, locul naşterii Domnului, peştera, iar pe de alta, Mormântul Său. În funcţie de desfăşurarea Liturghiei, "Sfântul Trup se lasă la Proscomidiar ca şi cum ar fi în Betleem, unde s-a născut Domnul Hristos"; dar în acelaşi timp "Proscomidiarul simbolizează, totuşi, şi locul şederilor Domnului în Nazaret, şi în plus, în Capernaum."[269] Asemenea episcopului Andidei, Theodor, antecitat, Sf. Simeon Thesaloniceanul arată că purtarea cinstitelor Daruri de la Proscomidiar la Sf. Masă evocă drumul Domnului de la Betleem la Ierusalim. Datorită acestui polisimbolism, în spaţiul Proscomidiarului se zugrăvesc de regulă teme cu conotaţie euharistică, precum Iisus Prunc în Potir, sau teme evocatoare ale Jertfei de pe Golgotha; în consonanţă cu interpretările liturgiştilor, este înfăţişată aici, uneori, şi Naşterea Domnului, în mod neaşteptat poate, dar nu cu totul surprinzător dacă se ia în considerare faptul că în compoziţia acesteia au putut fi identificate elemente iconografice, anumite detalii ce prefigurează Jertfa de pe Cruce a Domnului.[270]

Deplasarea accentului de la istoria biblică la Liturghie conduce deci de la exegeză la ermineutică, asimilează totodată şi transferă corespunzător valenţele simbolice ale spaţiului eclesial, atât în ceea ce priveşte arhitectura cât şi iconografia. Pentru Theodor de Andida, "strămutarea sfintelor de la Proscomidiar şi ducerea lor la Sf. Masă, după Heruvic, simbolizează mergerea Domnului din Betania la Ierusalim...Depunerea Sfintelor pe Sf. Masă ne aminteşte în acest moment foişorul cel aşternut al Cinei din Joia Patimilor, iar după puţin timp, aceeaşi depunere a Sfintelor ne aminteşte şi înălţarea pe Cruce şi la sfârşit simbolizează îngroparea şi învierea şi după aceea Înălţarea."[271]

---

[268]Simeon Thess., *Tractat*, p.647-48.
[269]Theodor And., *Protheoria*, cap.X; trad.rom. p.306.
[270]Stăniloae, "Locaşul bisericesc", *MB* XXXI (1981) nr.3-4, p.302.
[271]Theodor And., *Protheoria*, cap.X; trad.rom.p.308.

Liturgistul dezvoltă, aşadar, o simbolistică secvenţială în deplină armonie cu ciclurile narative iconografice mai vechi, încât este greu de precizat cu certitudine sensul raportului cauză-efect, adică cine pe cine inspiră; având în vedere faptul redeşteptării interesului pentru iconografia narativă a Patimilor în pictura perioadei următoare, este de reafirmat încăodată preeminenţa reflexiei teologice în raport cu evoluţia iconografiei, cu atât mai mult cu cât, precum se vede, simbolismul, care condiţionează această evoluţie, este el însuşi în desfăşurare, urmând îndeaproape succesiunea momentelor Liturghiei. [19/20]

Prin urmare, Liturghia oferă "cheia ermineutică" de constituire şi interpretare a programului iconografic şi în această "cheie" liturgică se poate "citi" iconografia ortodoxă în esenţa ei de Icoană a Iconomiei mântuirii. Privită în această perspectivă, plurivalenţa simbolisticii locaşului nu mai crează impresia unor simple acumulări sau juxtapuneri de semnificaţii, ci se integrează într-o viziune de ansamblu, nu statică, ci în desfăşurare, deoarece, pliindu-se pe dimensiunea timpului liturgic, actualizează, odată cu succesiunea momentelor zilei liturgice şi apoi a unităţilor constitutive — sărbătorile anului liturgic, întreaga istorie a mântuirii, Iconomia condensată, de asemenea în desfăşurare: ciclul Praznicelor, Sinaxarul etc.

Acesta este unul din rezultatele —în ordinea iconografiei— a orientării monastice-liturgice a spiritualităţii bizantine şi nu în ultimul rând a artei, după triumful Ortodoxiei. Prestigiul acestui curent va duce curând la încercarea de transpunere iconografică a însuşi tipicului unor slujbe precum este versiunea iconografică a Acatistului Maicii Domnului.

II. 3. Naosul - *podoaba zidirii*

3. 1. Pentru comentatorii liturgişti, prezenţa tâmplei (catapetesmei sau iconostasului) între Altar şi Naos semnifică, în principiu, "osebirea celor văzute de cele nevăzute";[272] ea a fost pusă într-o relaţie simbolică de genul tip - antitip cu catapeteasma templului din Ierusalim.[273]

Pot fi decelate, în diferitele comentarii liturgice, unele indicaţii privind stadiul constituirii tâmplei şi al iconografiei specifice ei pentru anumite perioade din evoluţia acesteia. Este amintită astfel partea inferioară, respectiv vechii cancelli (καγκελλοι), grilajul iniţial care separa absida bazilicii de navă, închipuind, în interpretarea Sf. Sofronie al Ierusalimului, "îngrăditura mormântului Domnului".

Între timp aceşti cancelli au devenit o adevărată colonadă, susţinând o arhitravă şi constituind apoi ceea ce ermineuţii secolelor XIV - XV numesc "cosmetul" (κοσμητησ), denumire care întruneşte, etimologic, noţiunile de rânduială şi podoabă, conform unei vechi obişnuinţe a spiritului grecesc. Astfel, şi în viziunea Sf. Sofronie, cosmetul este "împodobit după rânduiala legală, făcând să apară pecetea împodobită prin Crucea Domnului Hristos Cel Răstignit"; el menţionează în mod explicit prezenţa Sf. Cruci deasupra tâmplei cu icoana răstignirii, ceea ce ar însemna şi prezenţa icoanelor Maicii Domnului şi a Sf. Ioan Evanghelistul, de o parte şi de alta a Crucii, conform configuraţiei actuale a compoziţiei numite "Molenii", dar nu face menţiune specială şi de alte icoane, decât în mod generic de "podoabă după rânduiala legiuită".[274]

Descrierea Sf. Simeon al Thesalonicului este mai explicit concordantă cu configuraţia actuală a bisericilor ortodoxe. Menţionează, ca şi antecesorul său, cancellii şi cosmetul (arhitrava) cu icoane şi totodată semnificaţia simbolică (nu doar tipică), anume din punct de vedere iconografic: "Drept aceea şi deasupra [20/21] tâmplei, adică în mijlocul sfintelor icoane este Mântuitorul Hristos, iar de o parte Maica Lui şi de alta Botezătorul, Îngeri, Apostoli sau altcineva

[272]Simeon Thess., *Tractat*, pt.V; cf. Necula, "Simbolismul locaşului", p.648.
[273]Sophron., *Logos*, cap.IV; trad.rom. p.358.
[274]Sophron., *Logos*, cap.IV; trad.rom. p.359.

dintre Sfinţi, arătând cu unele ca acestea cum că într-acest chip este Hristos în cer împreună cu Sfinţii Lui şi aici cu noi şi cum că iarăşi va să vie".[275]

Tâmpla constituie, prin urmare, nu doar spaţial-configurativ ci şi simbolic, un plan de interferenţă între văzut şi nevăzut, sensibil şi inteligibil, fiind investită, din punctul de vedere al programului iconografic cu aceleaşi multiple valenţe de sinteză simbolică. Ea tinde să reconstituie în mic, esenţa programului iconografic al unei biserici ortodoxe.

Prin "orânduielile" sau registrele statornicite de o tradiţie nu foarte îndepărtată în timp, tâmpla înfăţişează mai întâi structura ierarhică a Bisericii, dar şi desfăşurarea ("evoluţia") iconomică; regăsim Profeţii, Apostolii, ca tot atâtea trepte ale ierarhiei Bisericii triumfătoare, dar regăsim şi ciclul Praznicelor Împărăteşti, adică Iconomia în succesiunea momentelor sale esenţiale, aşadar sinteza programului iconografic însuşi, o structură în desfăşurare spaţio-temporală. Este ideia călăuzitoare a ermineutului, accentuată de faptul că Sf. Simeon are în vedere nu Crucea răstignirii, de deasupra tâmplei ci icoana, numită Deisis, a Mântuitorului pe tron, încadrat de Maica Sa şi de Înaintemergătorul, ca intercesori, icoană ce constituie nucleul unei compoziţii mult mai dezvoltate, desfăşurată în contextul mai larg al Supremei Judecăţi. Dacă "Moleniile" sau Crucea Răstignirii care încununează tâmpla constituie un memento al Jertfei de pe Golgotha, actualizată la fiecare Liturghie, compoziţia "Deisis" din centrul tâmplei constituie un memento al Parusiei, o încredinţare permanent vizibilă adresată credincioşilor "cum că iarăşi va să vie", arată ermineutul. Liturgic şi iconografic deci, tâmpla reuneşte ierarhiile, cerească şi bisericească, într-o aceeaşi sinaxă doxologică, dar şi comemorează, anamnetic Iconomia în momentele ei esenţiale.

Iconografia tâmplei este concentrată asupra sensului Jertfei, pe care o serveşte şi funcţional, liturgic, ca o condiţie sine qua non, întrucât nu posedă doar un rost simbolic ci, potrivit recomandărilor tipiconale, pentru săvârşirea Liturghiei de necesitate, în afara locaşului bisericesc, sunt absolut necesare Antimisul (tema Punerii în mormânt - evocare a Jertfei) şi icoanele împărăteşti (Mântuitorul şi Maica Sa) care, împreună cu sfeşnicele cu lumini să reconstituie, minimal, spaţiul liturgic.[276]

*

* *

[275]Simeon Thess., *Tractat*, p.124.

3. 2. Etimologic, Naosul (ναος) sau nava Bisericii înseamnă, după Sf. Simeon al Thesalonicului, "corabia care, prin valurile vieţii, conduce la limanul mântuirii", simbol (eficace) soteriologic ce-şi are sorgintea încă în tradiţia apostolică, aşa cum a fost aceasta consemnată în *Constituţiile Apostolice* sau în *Testamentum Domini*.[277] Această eficacitate îl păstrează, dealtminteri, în preocupările ermineuţilor liturgici,care identifică străbaterea treptată, procesională, a acestui [21/22] spaţiu eclesial oblong cu un parcurs iniţiatic, cu urcuşul duhovnicesc spre "Răsăritul cel de sus".[278]

Dar evoluţia arhitectonicii locaşului de cult, de o manieră absolut sincronă cu funcţionalitatea liturgică a spaţiului sacral, precum şi cu simbolismul teologic, duc la constatarea aceleiaşi polisemii a valenţelor simbolice cu care este investit spaţiul eclesial şi în ceea ce priveşte Naosul.

Faptul că edificiile de plan central —şi, de la un timp, unele bazilici chiar— au fost încununate de cupolă este în mare măsură consonant cu concepţia ce vede în această unitate spaţială a bisericii imaginea cerului, într-o interdependenţă de o complexitate inextricabilă, ce face hazardată stabilirea simplei relaţii de cauză/efect şi, deci, precizarea preeminenţei, fie a realizării tehnice, fie a concepţiei, în acest sens. Cupola Sfintei Sofia din Constantinopol a putut şi poate fi resimţită ca imagine a cerului de orice credincios care pătrunde în acest edificiu, dar impunerea calotei ca sistem de acoperire, în pofida imenselor dificultăţi tehnice, se datorează concepţiei tenace care cerea pentru acest spaţiu un simbol uranian ce nu putea fi decât cupola.[279]

De aceea, dacă Procopie de Gaza vedea în cupola catedralei bolta cerului, ulterior, un Sf. Maxim Mărturisitorul şi, după el, aproape toţi liturgiştii, fără excepţie, extind această semnificaţie simbolică la nava bisericii în relaţie cu întreaga lume văzută: "Naosul închipuie, în totalitate, lumea văzută şi cerul văzut", sintetizând astfel simbolismul direct, care concepe naosul ca închipuind "lumea şi cerul văzut", spre diferenţă de Altar, care este "cerul cerurilor", cu evidentă relevanţă în definirea configuraţiei spaţiale, a simbolismului şi, într-o mare măsură, a funcţionalităţii liturgice chiar, a spaţiului eclesial.

---

[276]Ouspensky, *Théologie de l'icone*, p. 218s; trad.rom. p.176s; cf. Şchiopu, "Tâmpla ", p.1366s.
[277]Simeon Thess., *Tractat*, pt.VII; cf. Necula, "Simbolismul locaşului", p.648; supra...
[278]Simeon Thess., *Tractat*, p.129; Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune*, p.6,14,37s.
[279]Supra. Cf. Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune*, p.39s.

Un corolar al acestui simbolism direct îl constituie ideea teandrismului Bisericii, idee esenţială ce se întemeiază în taina (teandrică a) lui Hristos, "Dumnezeu şi om, după una văzut şi după alta nevăzut", astfel că şi "Biserica este îndoită" sau, spune tot Sf. Simeon al Thesalonicului, "Sfânta Biserică a noastră este chipul Bisericii celei prea sfinte şi vii, adică a trupului Mântuitorului".[280] La fel, un alt ermineut bizantin, Nicolae Cabasila, proiectează asupra bisericii o viziune de anvergură cosmică, maximiană, nu mai puţin relevantă pentru concepţia epocii sale, privind spaţiul eclezial: "aşa şi cu Biserica lui Hristos: dacă ar avea cineva să o cuprindă cu privirea, n-ar vedea decât însuşi trupul Domnului, prin aceea că e unită cu El şi că se împărtăşeşte din Trupul Lui".[281]

Unul sau altul din liturgişti insistă, fie asupra aspectului văzut al acestei taine teandrice, fie asupra celui nevăzut, dar nu excluzându-le, ci subliniindu-le netăgăduita complementaritate. Sf. Gherman patriarhul Constantinopolului, de pildă, oferă în prima parte a Comentariului său o astfel de definiţie, nu lipsită de trimiteri la istoria biblică a Vechiului Testament: "Biserica este cerul pământesc întru care locuieşte şi umblă Dumnezeul cel ceresc, mai slăvită decât cortul mărturiei lui Moise". Ea evocă, deci, paradisul terestru, se înrudeşte cu Cortul Mărturiei, dar îl depăşeşte ca semnificaţie întrucât este, esenţial, locul săvârşirii [22/23] Liturghiei Euharistice, "locaş divin, întru care s-a săvârşit jertfa mistică cea dătătoare de viaţă şi unde sunt cele ale sfinţeniei şi sfânta peşteră".[282] Teandrismul explicit al acestei concepţii îşi află corespondentul în iconografia naosului consacrată, în esenţa ei, temelor hristologice.

Sf. Sofronie al Ierusalimului are în vedere, pe de altă parte, şi aspectul comunitar al sinaxei în definiţia sa: "se numeşte biserică (εκκλησια) pentru că în ea se adună şi aici sunt chemaţi dreptcredincioşii. Se numeşte şi cetate întărită de jur-împrejur (περυοχη) fiindcă ea conţine minunile lui Dumnezeu. Se numeşte locaş de formă concavă (κογνχοσ) după peştera din Betleem în care a fost îngropat Domnul Hristos".[283]

Trecerea de la accepţia comunitară, de adunare, a ecclesiei, la cea spaţială de locaş, se realizează, deci, prin intermediul sugestiei de receptacol pe care o presupune sinaxa, viziune concretizată spaţial prin analogie cu cetatea, în calitatea acesteia de cuprinzătoare, conţinătoare,

[280]Simeon Thess., *Tractat*, p. 117, 253.
[281]Cabasila, *Tâlcuirea lit*., p.91; supra.
[282]Germanos, *Hist.Eccless*., trad.rom. p.289.
[283]Sophron., *Logos*, cap.II; trad.rom. p.353.

incintă sacră, şi de aici sugestia simbolică spaţială a bolţii, scoicii (concăi), care evocă resortul intim al constituirii adunării în spaţiu, dar şi a spaţiului configurator, nu simplu conţinător al adunării, pe care îl sugerează ambivalenţa cuvântului *ecclesia*.

În altă ordine de idei, în ceea ce priveşte simbolismul indirect, adică acela inspirat de tâlcuirea actelor liturgice săvârşite în Naos, comentariile liturgice se arată cel puţin la fel de fertile în sugestii şi indicii privind semnificaţia iconografiei specifice navei, aceea de a figura anamneza vieţii pământeşti a Mântuitorului. Un fel de mostră în acest sens, de simbolistică liturgică şi iconografică deopotrivă, este conţinută, de pildă, în Comentariul episcopului Theodor de Andida, după care momentul în care diaconii apără cinstitele Daruri cu ripidele evocă împrejurările din noaptea prinderii Mântuitorului în grădina Ghetsimani şi simbolizează atitudinea îndurerată a Îngerilor, care îşi ascund feţele, aşa cum sunt dealtfel înfăţişaţi în iconografia Patimilor Domnului: Răstignirea, Pogorârea de pe Cruce, Plângerea (Θρηνοσ), Punerea în Mormânt etc.[284]

Acestui rost i se supun chiar unele detalii constructive, cum ar fi soleea, "fluviul de foc" în viziunea Sf. Sofronie al Ierusalimului, sau decorative, ca ornamentul striat, "din fâşii de marmură", denumite "fluvii (ποταμοι)", al pardoselii unor locaşuri, care, după Theodor de Andida, amintesc undele Iordanului în care s-a botezat Domnul, ori de amplasament, precum amvonul, de pildă, care este, la Sf. Sofronie, "în forma pietrei rostogolite de înger de deasupra mormântului", aceste detalii evocând, fie Botezul Domnului, fie Invierea Sa, evenimente ce se integrează taxinomiei simbolice şi iconografice a Naosului.[285]

*

* *

3. 3. Prin astfel de procedee de asimilare, de filtrare a vechilor teme biblice prin ţesătura simbolică a ritualului, s-a constituit iconografia de după cezura iconoclastă şi aceasta în deplină solidaritate cu evoluţia spaţiului eclezial. [23/24]

Pe lângă unele indicaţii cu caracter incidental sau simplu conjectural, este cu totul edificatoare concepţia sistematică ce se degajă din literatura comentariilor liturgice, în lumina căreia se poate urmări constituirea programelor iconografice şi, în ultimă instanţă, a Erminiei

---

[284]Theodor And., *Protheoria*, cap.XXIV; trad.rom. p.312-13.
[285]Theodor And.,*Protheoria*, cap.XIV; trad.rom. p.192; Sophron., *Logos*, cap.IV; trad.rom.p.359; cf. Vintilescu, "Arhitectura bizantină", p.192.

bizantine, pentru ca, asimilând astfel acest proces, să se poată institui în cele din urmă un îndreptar care să devină operant în activitatea iconografică practică.

Conceptul esenţial în această ordine de idei este, prin urmare, cel de *oikonomia* în toată gama accepţiunilor sale, de la rânduiala casei, a locaşului, la planul veşnic al Proniei, trecând prin succesiunea coerentă a tuturor momentelor şi evenimentelor Istoriei Mântuirii.

Dar această succesiune constituie, totodată, şi anul liturgic, timpul sacralizat, pe de o parte, iar pe de alta dă şi conţinutul, în cea mai mare parte, al programului iconografic: într-o unitate de timp, anul liturgic, este condensată întreaga istorie a mântuirii; simetric, într-o unitate spaţială, locaşul bisericesc, este concentrată vizual aceeaşi istorie a mântuirii, Iconomia, încât, spaţial şi temporal, *Biserica - Liturghie* este icoana vie, dinamică a Iconomiei, η τησ καθ' ημασ οικονομιασ εικων, *in actu*.[286]

O emblemă desăvârşită a acesteia este cea oferită de însăşi aşezarea cinstitelor Daruri pe Discos la săvârşirea Proscomidiei: Agneţ, părticele şi miride, într-o taxinomie ce constituie nucleul însuşi al Liturghiei, dar şi al programului iconografic: Hristos, Maica Domnului, Îngeri, Prooroci, Apostoli, Ierarhi Martiri şi Cuvioşi.[287]

Acest program îşi află, aşadar, o întreită reprezentare în Biserică: în ciclurile picturii murale, pe registrele tâmplei şi, nu în ultimul rând, în configuraţia Patenei, constituind astfel, laolaltă cu succesiunea momentelor anului liturgic, o atotcuprinzătoare icoană a iconomiei mântuirii în desfăşurare. [24/25]

[286] Spre diferenţă de istoria pur şi simplu, istoria mântuirii, iconomia, introduce ideea de ordine operantă, în exerciţiu, ideea lucrătoare de canon; acesta, mai mult decât orice, dă măsura, norma, tipicul, scenariul, gândul de dindărătiul aparenţei, fenomenului. Or, asimilând canonul, ADN-ul, se poate reproduce fenomenul; de aici necesitatea, între altele, a studiului Erminiei în complexa constituire a articulaţiilor ei.
[287] Această taxinomie este conţinută dealtfel în mărturisirea de credinţă a Sf.Vasile cel Mare, autor el însuşi al uneia din liturghiile bizantine (Mitrofanovici, *Liturgica*, p.275, n.2).

Erminia bizantină: retrospectivă şi perspective

1. Erminia - expresie a canonicităţii artei ecleziale. Istoria artei cunoaşte în general două modalităţi de a practica şi (re)simţi arta: *mimetic* şi *canonic*, având drept categorii estetice fundamentale μιμησισ şi, respectiv, ορθωτησ.[288] În primul caz prevalează imboldul personal, subiectiv, care se exprimă ghidându-se (liber) după natură, în cel de al doilea, această iniţiativă personală, fie ea ctitorală, fie artizanală, se conformează unor norme (liber) consimţite, în raport cu opera, pe de o parte şi în relaţie cu beneficiarul, comunitatea sau autoritatea, pe de alta.

În această ordine de idei, este de la sine înţeles că arta religioasă în genere, şi arta eclesială în special, a fost şi este definită ca artă prin excelenţă **canonică**.[289]

Circumstanţele alcătuirii Cortului Mărturiei sunt şi în această privinţă paradigmatice: odată cu Legea, Moise a primit în muntele Sinai şi modelul viitorului locaş de închinare, cu toate detaliile constructive şi decorative —în termenii celei mai riguroase *erminii*, am zice— şi cu meşterii investiţi special (Exod, cap.31). Or, aşa cum s-a avansat de la început (supra, I.1.3), « ideea unui prototip scripturistic (vetero-testamentar) a ceea ce mai târziu va fi *Erminia*, faptul exercitării autorităţii (religioase) pe tot parcursul lucrărilor, de la proiect la târnosire, precum şi uzanţa consacrării (harismatice) a artizanilor situează, dintru început, problematica artei religioase în sfera *canonicităţii*. »

Este de observat, totuşi, în ceea ce priveşte arta creştină, îndeosebi, că acest caracter quasi-normativ are în vedere propriuzis conţinutul, concepţia, mai degrabă, decât expresia, conform unei practici statornice, devenită de-a lungul timpului tradiţie, consfinţită ca atare de Sinodul al VII-lea ecumenic, care lasă meşteşugul (η τεχνη μονον) la latitudinea artistului, conţinutul sau concepţia decurgând însă din autoritatea spirituală a Părinţilor (απο των Πατερων).[290]

---

[288]Tatarkiewicz,.*Istoria esteticii*, vol.I, p.482-93.

[289]Despre *canon* în arta monumentală (egipteană, greacă, romană şi bizantină) la Winfield, "Proportion & Structure", p. 19s; cf. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.I, p.90s.

[290]Principiu formulat în sesiunea a VI-a odată cu combaterea anatemelor aruncate de Sinodul iconoclast de la Hieria (753-54) asupra iconodulilor şi îndeosebi asupra zugravilor (Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol.III, pt.II, p.771; Mansi, vol.XIII, c.252); cf. Grabar, *Iconoclasmul*, p.504 s; Dură, "Teologia icoanelor", p.67.

Pe de altă parte, o intervenţie normativă a Bisericii, materializată în canoane sau dispoziţii cu referinţă expresă la arta bisericească, nu s-a produs decât în măsura în care a fost reclamată de împrejurări cu totul speciale, generate de erezii, schisme sau alte frământări, ce vizau direct sau tangenţial, în cadrul cultului îndeosebi, fenomenul artei ecleziale sub diversele sale aspecte: arhitectură, iconografie, imnografie etc.[291]

Nu există, prin urmare, un corpus sistematic de norme canonice sau disciplinare, destinat să reglementeze în amănunt arta bisericească, ci dispoziţii cu caracter fie general, fie incidental, apte însă de o aplicabilitate mai generalizată, dispoziţii care, sintetizate într-un ansamblu coerent, să poată oferi structura necesară [64/65] constituirii unei doctrine canonice ortodoxe privitoare la acest domeniu al vieţii bisericeşti.[292]

Complementar există, într-o măsură considerabilă chiar, însăşi realitatea care a făcut şi face obiectul acestor norme şi reglementări, respectiv patrimoniul vast al artei creştine, materializat în monumente şi piese iconografice şi există, totodată, o substanţială literatură care abordează direct sau indirect fenomenul artei ecleziale, literatură concretizată în lucrări cu caracter apologetic, aghiografic, mistagogic şi liturgic, în contextul cărora reflexia teologică a putut edifica şi dezvolta, pe lângă elementele esenţiale ale unei iconologii biblice şi patristice, o cuprinzătoare şi subtilă ermineutică a spaţiului eclezial, în dubla sa articulare, arhitectonică şi iconografică.

Or, atât zestrea plastică şi monumentală, cât şi patrimoniul ideatic s-au ivit şi s-au dezvoltat într-o inextricabilă îngemănare, constituind, în cadrul mai larg al Tradiţiei bisericeşti, o tradiţie iconografică propriu-zisă, deopotrivă plastică şi literară.

Pe măsura amplificării şi rafinării acestei tradiţii, a diversificării ei în timp şi spaţiu, raţiuni de ordin practic mai ales, au impus şi consemnarea ei în scris, la început sub forma unor simple colecţii, fie de reţete de atelier, fie de portrete aghiografice (literare) sau iconografice (desene), pentru ca, treptat, să fie codificată sub forma unor corpusuri tot mai complexe, cuprinzând atât reţetare tehnice (cu unele indicaţii stilistice), cât şi repertorii extinse de teme

---

[291]Aşa sunt dispoziţiile de tradiţie Apostolică, precum *Didahia, Constituţiile AP, Canoanele AP, Testamentum Domini* etc., ori canoanele sinoadelor ecumenice şi locale precum Elvira (cca 303), Laodiceea (360), Constantinopol (680), Trulan (691-92), Niceea (787), Constantinopol (861), Stoglav (1551) etc.

[292]Dură, "Teologia icoanelor", p.69.

iconografice (cu indicarea distribuirii lor în spaţiul bisericii), ori, în fine, colecţii de desene (modele sau izvoade) de scene şi portrete.[293]

Astfel de corpusuri, specifice îndeosebi Răsăritului Ortodox, au proliferat în mediile artizanale şi monastice, circulând în manuscris sub denumiri precum *Erminia zugravilor* (Ερμινεια των ζωγραφων) ori *Erminia zugrăviei* (Ερμινεια τησ ζωγραφιασ, Ερμινεια τησ ζωγραφικησ τεχνησ) etc., împrumutând deseori caracteristici care le apropie de cărţile populare, dar revendicându-se aproape totdeauna de la tradiţia bizantină, de factură athonită îndeosebi, prin invocarea unor nume celebre precum Panselin sau Teofan, fie în precuvântări, ca autori ai unor opere vrednice de urmat, fie în reţetare chiar, ca posesori sau creatori ai unor anumite reţete sau procedee tehnice ori stilistice mai deosebite.[294]

Finalitatea eminamente pragmatică a acestor corpusuri şi-a pus desigur pecetea nu numai asupra cuprinsului lor, circumscris în mod necesar şi aproape exclusiv exigenţelor practicii curente de atelier sau de şantier, ci şi asupra carierei sau destinului lor aşazicând livresc, de cărţi cu viaţă scurtă, mânuite pe schele şi mai puţin în scriptorii sau biblioteci, aşadar copiate des, în funcţie de necesităţi şi compilate frecvent, în funcţie de nevoi, preferinţe şi opţiuni personale —şi mai puţin sau deloc din raţiuni de bibliofilie. Din acest statut aparte al erminiilor, de producţii de necesitate şi nu de răgaz, decurg o serie de consecinţe importante, privitoare la ceea ce se numeşte "tradiţia manuscrisă" a acestora.

Se constată bunăoară că este greu, dacă nu imposibil, de stabilit o relaţie ascendentă certă, sau cât de cât coerentă, a multitudinii de variante existente, [65/66] către un manuscris originar comun al erminiilor, întrucât este puţin sau deloc probabil să fi existat un singur original de acest gen.[295]

Spre diferenţă de Evanghelii, de pildă, care, avându-şi izvorul unic în persoana şi propovăduirea Domnului Iisus Hristos, s-au transmis totuşi în (patru) redactări distincte, aparţinând unor autori (re)cunoscuţi —evangheliştii— totdeauna menţionaţi ca atare, Erminia constituie prin însăşi natura sa o operă anonimă, de compilaţie şi nu de autor, care sintetizează o tradiţie tehnică şi iconografică milenară, din multiple surse, uneori disparate, izvorând din

[293]Păcurariu, *IBOR*, vol.2, p.609.
[294]Grecu, *Cărţi de pictură*, p.62, 78 ,317, 392.
[295]Numai pentru versiunile româneşti se constată existenţa a cel puţin trei arhetipuri independente (Grecu, *Cărţi de pictură*, p.28).

practica unor personalităţi artistice tutelare, pe de o parte, iar pe de alta din inepuizabila diversitate a (re)surselor aghiografice şi ermineutice: biblice, martirice, omiletice, imnografice, mistagogico-liturgice etc.[296]

Având în vedere specificul artei bisericeşti, precum şi faptul că iconograful lesne putea fi dublat de aghiograf şi vice-versa, conform unei tradiţii ilustrate cu precădere în ambianţa monastică şi care se revendică de la Evanghelistul Luca, sunt uşor de întrevăzut circumstanţele ce au favorizat apariţia erminiilor şi anume posibilitatea accesului direct şi personal la sursele de inspiraţie şi uşurinţa consemnării lor în scris. Călăuzit de principii evident pragmatice, zugravul (monahul) autor de Erminie a colecţionat şi colaţionat date utile ţinând fie de meşteşug (tehnică şi stil), fie de concepţie (chipuri, teme şi orânduiri iconografice) şi, desigur nu în ultimul rând, aşa-numitele izvoade (schiţe sau desene).

Cele mai preţioase izvoare în acest sens vor fi fost, fără îndoială, cele care conjugau informaţia (de)scrisă, verbal şi figural, în cuvinte dar şi în imagini, anume manuscrisele ilustrate ale cărţilor Vechiului şi Noului Testament, apoi manuscrisele, de asemenea ilustrate, ale martirologiilor sau sinaxarelor de mai târziu. Din punct de vedere iconografic, adică al îngemănării dintre imagine (εικων) şi cuvânt (λογοσ), dintre vizual-sensibil şi inteligibil-conceptual, se poate afirma că sursele de acest gen au furnizat, deopotrivă, principiul şi conţinutul, *in nuce*, al viitoarelor erminii.[297]

Nu este mai puţin adevărat însă că manuscrisele ilustrate, preţioase în sine şi foarte rare, erau totodată privite (şi păstrate) cu consideraţia acordată în general obiectelor sacre (*Oros*-ul Sin.VII Ec.), încât este greu de imaginat ca o practică uzuală purtarea lor din *skevophilakion* pe schelă (şi cu atât mai puţin din scriptorii [66/67] sau biblioteci pe şantiere), pentru a se substitui erminiilor; ele au fost şi au rămas monumente (piese) privilegiate (şi greu accesibile) ale

[296]Este instructiv în acest sens procedeul unui astfel de autor de erminie, mai apropiat de vremea noastră, zugravul-monah Gheorghie-Gherontie (1807-1863) care, pentru a reconstitui compoziţiile tradiţionale ale unor teme iconografice corupte de influenţe eterodoxe, apelează atât la textele biblice, cât şi la cele imnografice (stihiri de la *Ceasul al IX-lea, Litie, Untrenie* etc.) şi chiar la formule liturgice specifice, precum otpustul *Liturghiei*, de pildă, adaptat sărbătorii Rusaliilor (Ghenadie, *Iconografia*, p.214-15).
[297]Pe lângă faptul că manuscrise ilustrate ale Bibliei au putut constitui ele însele "erminii", ca în cazul mozaicurilor de la Santa Martia Maggiore - Roma, ori San Marco - Veneţia (Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.89s; Kitzinger, *Byz.Art*,p. 69-72), ceea ce reprezintă un aport direct, este de reţinut similitudinea portretelor aghiografice aflătoare în *sinaxarele* Mineelor, ca de pildă cele ale Sf. Chiril al Ierusalimului (Martie, 18), sau Sava Stratilatul (Aprilie, 24), cu portretele corespunzătoare din *Erminie* (Grecu, *Cărţi de pictură*, p.381,383), ca un aport indirect, mediat ermineutic.

confluenţei cuvânt/imagine, cu o circulaţie restrânsă la ambianţa anumitor centre de cultură: palatine, metropolitane, monastice.

Pentru producerea lor, caligraful trebuia dublat de miniaturist (rareori în una şi aceeaşi persoană, în general), lucru mai greu de obţinut în scriptoriile obişnuite, fapt pentru care unele manuscrise —rotuli, mai cu seamă— au păstrat spaţiile goale lăsate de caligraf pentru intervenţia ulterioară a miniaturistului, care, dintr-un motiv sau altul, nu s-a mai produs.[298]

Ceea ce este interesant ,însă, şi merită subliniat ca atare, este faptul că aceste spaţii goale conţineau uneori anumite indicaţii iconografice —ermineutice în sensul propriu al cuvântului— cărora miniaturistul era îndatorat să li se conformeze, traducându-le în imagini. Această abilitate presupunea un anumit mediu de comunicare, o tradiţie κοινη quasi-codificată, sau măcar un vocabular standard apt să înlesnească fără echivoc convertirea indicaţiilor verbale în imagini.[299]

Totodată, această codificare putea servi în acelaşi timp şi la convertirea imaginilor în cuvinte; astfel se şi explică faptul că nu de puţine ori, pentru a suplini lipsa portretului iconografic propriu-zis (miniatură sau icoană), s-a recurs tot mai frecvent la completarea portretelor aghiografice din sinaxare cu descrieri ale trăsăturilor fizionomice ale protagoniştilor martiriilor, menite a-i individualiza pe sfinţi şi a le conserva totodată chipurile în memoria Bisericii; colecţiile de astfel de *portrete* şi *scene* (biblice şi martirice) se vor fi constituit apoi, treptat, alături de reţetare şi desene, în ceea ce numim astăzi erminiile de pictură.[300]

În lumina celor de mai sus, se poate conchide cu deplin temei, că acestea s-au alcătuit prin codificarea tradiţiei plastice şi iconografice în interiorul Tradiţiei Bisericii, ca expresie a

---

[298]Procedeul se regăseşte şi în unele manuscrise de erminie, care prezintă de asemenea spaţii goale lăsate în vederea schiţelor de portrete (Grecu, *Cărţi de pictură*, p.14).

[299]Este ceea ce relevă *Manuscrisul Quedlimburg*, un fragment ilustrat al *Italei*, veche versiune latină, neoficializată, a Bibliei (Kitzinger, *Byz.Art.*, p71).

[300]Dacă iniţial *Actele martirice* redau în general numai desfăşurarea proceselor şi executarea sentinţei (martiriul propriuzis), cu sumare indicaţii privind vârsta, starea socială sau profesiunea şi doar incidental detalii legate de înfăţişarea fizică sau accesoriile vestimentare, ulterior, *Vieţile de sfinţi,* supuse exigenţelor (cultice) liturgice şi, nu în ultimul rând, influenţelor iconografice, vor "vizualiza" din ce în ce mai consistent portretele aghiografice, până la "portretele standard" din *Sinaxare*, extrem de dense şi tipizate; rămânea doar ca acestea să fie selectate pentru uzul specific al zugravilor, pentru a se constitui apoi în rudimente de erminie sub forma "galeriilor" de portrete, ceea ce s-a şi petrecut dealtfel, şi nu poate fi întâmplător faptul că prima colecţie (cunoscută) de astfel de portrete aghiografice, Erminia lui Elpios Romeul, este aproximativ contemporană momentului revizuirii sinaxarelor de o comisie imperială condusă de Simeon Metafrastul (sec.X) .

canonicităţii artei ecleziale şi instrument, cu caracter mai mult oficios decât oficial-normativ, al reglementării practicii iconografice.

2. Erminia - icoană a iconomiei. În ceea ce priveşte obiectul propriu-zis al acestei codificări, respectiv conţinutul Erminiei, trebuie avute în vedere mai întâi multiplele surse, istorico-biblice, omiletice-aghiografice, imnografico-ecfrastice, mistagogico-liturgice etc., care au contribuit la constituirea acesteia. Ele conţin [67/68] şi exprimă, toate, cu mijloace specifice, doctrina şi cultul Bisericii, transmiţându-le ca atare Erminiei.

Or, atât doctrina cât şi cultul gravitează fundamental în sfera **soteriologiei**, doctrina expunând şi explicitând (discursiv-conceptual), iar cultul actualizând (sacramental), "taina cea din veac ascunsă" a istoriei mântuirii —**oikonomia**— pe care iconografia, în esenţa ei codificată -—**Erminia**— o expune şi o ilustrează (simbolic-figural).

După cum se poate uşor constata, orice "scară" sau "tablă de materii", care însoţeşte de regulă manuscrisul unei erminii, corespunde punctual întregului cuprins al Scripturii, deoarece puţine sunt episoadele sau persoanele biblice din Vechiul ori din Noul Testament, care să nu-şi fi aflat, de-a lungul timpului, expresia vizuală în miniaturi, în icoane, sau în pictura murală. Stă mărturie în acest sens întregul patrimoniu de piese şi monumente iconografice, din arta paleocreştină până în zilele noastre. Conţinutul Bibliei regăsindu-se deci, în quasi-totalitatea sa, în transpunere iconografică, se poate afirma, la rigoare, că biblic, cel puţin, însăşi istoria mântuirii - *oikonomia*- constituie <u>obiectul</u> *Erminiei*.

Nu este mai puţin adevărat, apoi, că în descrierea scenelor iconografice răzbate de fapt ecoul întregii tradiţii bisericeşti, respectiv aportul ideatic şi expresiv al omileticii, imnografiei, rânduielilor de cult etc., amplificând, diversificând şi îmbogăţind *datum*-ul scripturistic originar.

Acest fapt se verifică încă din arta paleocreştină care propune, între alte premise ale iconografiei ulterioare, simbolurile genuin creştine ale *Orantului* (sufletul mântuit) şi *Păstorului Cel Bun* (Mântuitorul), ambele de inspiraţie biblică şi cu semnificaţie evident soteriologică. În acelaşi timp ambele reprezintă şi atitudini cultice, *Orantul* ca expresie însăşi a rugăciunii, iar *Păstorul Cel Bun* ca emblemă ceva mai complexă, ce corespunde unui leit-motiv profetic vetero-testamentar (Ps.XX,1-2), figurează persoana Mântuitorului —"Păstorul Cel Bun" (In.X,11) şi

ilustrează soteriologic unul din cele mai vechi texte liturgice din slujba înmormântării (*Ordo commendationis animae*) referitor la "oaia cea pierdută".

Se confirmă, odată mai mult, chiar şi la o sumară trecere în revistă a temelor paleocreştine constatarea iniţială (supra, I.1.2.) că ele gravitează, în genere, în sfera soteriologică, a iconomiei mântuirii, tipurile biblice vetero-testamentare zugrăvind cu precădere eroi şi episoade ale unor salvări miraculoase (Noe, Avraam şi Isaac, Daniil între lei etc.), iar reprezentările nou-testamentare extinzând registrul temelor taumaturgice, de la tămăduiri (Orbul), până la învierea din morţi (Lazăr), ca tot atâtea mărturii ale lucrării mântuitoare a Domnului, *Păstorul cel Bun*: în chip firesc, tematica soteriologică culminează, doctrinar şi iconografic, cu persoana şi lucrarea *Mântuitorului* însuşi— Ιησους Χριστος Θεου Υιος Σοτηρ.

In această ordine de idei, chiar şi teme soteriologice mai specific liturgice, precum cea a Jertfei euharistice, îşi află ilustrarea, încă la finele veacului al II-lea, în catacomba Priscillei, într-o formulare destul de complexă, caracteristică dealtfel unei iconografii prin definiţie simbolice, şi cu atât mai proprie unui subiect din ordinea sacramentală definită (şi operând eficace) prin simboluri; în catacomba lui Callist, o încăpere ilustrând *in extenso* tematica Tainelor, a fost supranumită chiar "Capela Sacramentelor". [68/69]

Pe de altă parte, sincronismul răspândirii, la scara întregii oikoumene, a aceloraşi teme şi motive iconografice, confirmă constatarea că arta paleocreştină s-a constituit dintru început ca un sistem de simboluri, alcătuind pentru cei iniţiaţi un limbaj inteligibil, coerent şi complet, şi validează, totodată, aserţiunile privitoare la fenomenul codificării, aşazicând ermineutice, a temelor iconografice. Există un paralelism evident între procesul de constituire a zestrei iconografice propriu-zise, pe de o parte şi fenomenul de codificare iconografică, adică de constituire a Erminiei, pe de alta; ambele vor ieşi la lumină din zodia catacombelor, în secolul al IV-lea, când, aşa cum s-a mai spus, ceea ce fusese doar un idiom rezervat unor iniţiaţi, va trebui să capete anvergura unui limbaj universal.[301]Un exemplu mai mult decât edificator privind amplitudinea, dar şi coerenţa acestui limbaj, îl poate oferi acumularea, din varii surse, a unei extraordinare bogăţii de idei şi imagini, întreţesute inextricabil în ceea ce s-ar putea numi fundalul pe care se proiectează, de pildă, scena Naşterii Domnului.[302]

---

[301]Bréhier, *Art chrétien*, p.52; Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.195.

[302]Pe marginea episodului biblic cunoscut (Lc.II,14), Sf. Grigorie de Nazianz (sec.IV) compune o cunoscută omilie, al cărei exordiu este preluat cuvânt cu cuvânt în *Catavasiile* de la *Canonul Naşterii*:

Numeroase alte exemple arată că aproape orice episod biblic, rafinat prin reflexia teologică, asimilat liturgic în cult, filtrat prin sensibiliatea artistică şi stilizat cu mijloacele artei, a putut deveni şi temă iconografică, în dubla sa ipostază, plastică-figurală, respectiv descriptiv-ermineutică.

Dar dacă Erminia reproduce, aşazicând, Scriptura, nu este mai puţin adevărat că ea se află într-o relaţie similară cu Liturghia. Pentru că, atunci când se examinează problema Erminiei sub aspectul programului iconografic, se constată indubitabil că acesta este astfel structurat încât, pe de o parte să pună în evidenţă punctul culminant al Iconomiei, Jertfa mântuitoare, ca şi Liturghia, al cărei miez este Jertfa euharistică, iar pe de altă parte să (re)producă, mai concentrat [69/70] sau chiar *in extenso*, o replică spaţială a ciclului liturgic al anului bisericesc, ciclu perceput la rândul său ca "icoana" aceleiaşi Iconomii, doar că în alt registru de expresie, cel temporal.[303]

Astfel, ca *expresii* distincte ale aceluiaşi *conţinut* —**oikonomia**— atât iconografia cât şi Liturghia, ilustrând, fiecare, dimensiunea spaţială şi respectiv cea temporală, dar îngemănate

---

"Hristos se naşte, slăviţi-L! Hristos din ceruri, întâmpinaţi-L! Hristos pe pământ, înălţaţi-vă! Cântaţi Domnului tot pământul..." Imaginea aceasta de anvergură pan-cosmică este amplificată în *Condacul* aceluiaşi Canon al Naşterii, compus de Roman Melodul (sec.VI): "Fecioara astăzi, pre Cel mai presus de fiinţă naşte şi pământul peştera, Celui Neapropiat aduce; Îngerii cu păstorii doxologesc, şi magii cu steaua călătoresc..." (Ştefănescu,*Iconografia*, pp.93s,171). Ea se regăseşte complementar în iconografia contemporană (sec.VI), în relicvaruldin Sancta Sanctorum - Vatican (Nyssen, *Începuturile PB*, p.81) şi într-una din ampolele de la Monza, care reproduce, se pare, mozaicul de pe frontispiciul bazilicii Naşterii din Betleem (Vătăşianu, *Ist.Artei*,p.103), pentru a-şi afla în cele din urmă codificarea în erminie. O versiune târzie a acesteia (cca 1730), care alătură reminiscenţe străvechi, cu unele influenţe occidentale, prescrie: "Cea a lui Hristos naştere. Peaşteră şi înlăuntru la partea de-a dreapta, Născătoarea de Dumnezeu îngenunchiată, puindu-l pre Hristos ca pre un prunc înfăşat înlăuntru în iasle; şi Iosif îngenunchiat de-a stânga, avându-şi mâinile încrucişate la pieptul său; şi dinapoia iaslei un bou şi un cal (sic!) către Hristos se uită. Şi dinapoia lui Iosif şi a Prea Sfintei Fecioarei, păstori ţâind toiage şi cu mirare uitânsu-se la Hristos; şi oi şi păstori dinafară de peşteră, zicând unul cu fluierul şi alţii uitându-se în sus cu frică; şi deasupra lor un înger blagoslovindu-i pre dânşii. Şi despre ceaialaltă parte maghii cu îmbrăcăminte împărătească, sus şezând pre cai şi pre steaua unul altuia artătându-o; şi deasupra peşterii mulţime de îngeri înlăuntru în nuori, ţâind o hârtie: *Mărire* zic, *întru ceale prea înalte lui Dumnezeu şi pre pământ pace; între oameni bună învoire*. Şi steaua în mijlocul lor deasupra, ază având ea mare, pogorându-se în jos până la capul lui Hristos" (**Gr**, p.149).

[303]Unul din cele mai coerente programe preiconoclaste (sec.VI) este oferit de ansamblul monumental de la San Vitale (Ravenna). Tema centrală a programului, de ordin liturgic, este întruchipată de "mielul jertfei" din medalionul bolţii şi dezvoltată în continuare de ansamblul de scene dispuse simetric în lunetele de deasupra arcadelor ce conduc spre absidă: *Filoxenia* şi *Jertfa lui Avraam*, de o parte şi *Jertfele lui Abel* şi respectiv *Melchisedec*, de cealaltă, fiecare dintre acestea constituind tipuri, prefigurări ale Jertfei lui Hristos de pe Golgota, dar şi ale Jertfei Euharistice. Cei patru evanghelişti şi figurile biblice de profeţi, întregesc şi din perspectiva Iconomiei divine înţelesul de ansamblu al decorului eminamente liturgic.

complementar în ambianţa eclezială, au putut fi definite printr-o sintagmă atotcuprinzătoare, aceea de "**Biserică-Liturghie**".[304]

Or, dacă iconografia se defineşte, pe de o parte, ca echivalent plastic vizual al mesajului evanghelic şi al istoriei biblice în general, iar pe de alta ca icoană, alături de Liturghie, a istoriei mântuirii, atunci şi expresia sa codificată —**erminia**— se poate legitima, la rigoare, ca *eikon tes oikonomias*, în registru descriptiv, cu un statut bine definit, oferindu-se ca atare studiului.[305]

3. Erminia - instrument didactic. Înainte însă de a fi constituit obiect de studiu, Erminia a fost, în forma sa consacrată de tradiţie, aceea de manual, un instrument de studiu. Pentru generaţii de zugravi, monahi sau mireni, ea a fost, dacă nu "carte de căpătâi", atunci măcar o "carte la îndemână" (προχειρον, manual), atât în ateliere, cât şi pe schelele bisericilor de zugrăvit, contribuind decisiv, nu numai la perpetuarea tradiţiei bizantine în pictura ţărilor ortodoxe, ori la stabilitatea, în "hotarul" canonic (οροσ), a tipicului iconografic ortodox, ci şi la păstrarea nealterată a specificului artei bisericeşti şi, în bună măsură, a chipului propriu al Ortodoxiei.

Dacă asupra utilităţii erminiei, în trecut şi prezent, în practica atelierelor, ori pe şantierele de pictură şi restaurare, pe întregul parcurs al lucrărilor, de la întocmirea *proiectului de deviz*, până la (re)scrierea *pisaniei*, puţine lucruri ar mai fi de spus, în ceea ce priveşte destinaţia ei de instrument didactic, sunt de avansat unele precizări.

Ca manual, destul de complex, dealtminteri, Erminia sintetizează unitar, într-o manieră specifică, o tradiţie milenară —iconografică şi artizanală— verificată în practică şi validată de Biserică. Sub expresia ei codificată, concisă şi destul de aridă, se află stratificate, pe lângă datele tehnice şi plastice ale unei îndelungi [70/71] experienţe umane în domeniu, şi ecourile unei subtile şi adânci reflexii teologice, care i-a însoţit permanent devenirea, determinându-i conţinutul, cel puţin, dacă nu şi forma. Este greu de aproximat bogăţia întregului tezaur de

---

[304]Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.244-50.

[305]Ca obiect de studiu, erminia, a putut fi tratată, precum s-a văzut, fie dintr-o perspectivă academică, istotico-filologică, aceea a studiului tradiţiei manuscrise, a diverselor versiuni, redactări etc., cum o demonstrează lucrările bizantinologului Vasile Grecu, fie din perspectiva cercetării aplicate, respectiv studiul tehnicilor, reţetelor, instrumentarului etc., studiu întreprins de M.Mihalcu în lucrările sale, fie, însfârşit, din perspectiva teologiei practice, liturgice, aceea a orînduirii temelor în cadrul programului iconografic, abordare ilustrată de lucrările Pr.Prof. Ene Branişte (Bibliografia izvoarelor, Ediţii, respectiv Lucrări).

doctrină şi viaţă creştină disimulat sub codificarea ermineutică, dar el se cere, fie şi parţial, descifrat. Odată identificat şi decodificat, acest inepuizabil conţinut poate fi reactualizat şi pus în valoare, laolaltă cu Erminia însăşi, ca instrument didactic, sub forma cea mai proprie, aceea de manual de artă bisericească.

De aici şi necesitatea, subliniată încă de la început, ca diferitele demersuri analitice, asupra unui aspect sau altul al Erminiei, dintr-o perspectivă disciplinară sau sau alta, să fie integrabile, convergent, într-o sinteză care, păstrându-i **Erminiei** caracterul complex (hermeneutic, normativ, utilitar etc.), să o facă accesibilă şi utilă, nu numai în practica iconografică propriu-zisă, în atelierele şi pe şantierele de pictură bisericească, ci să-i restituie, cum s-a subliniat la început, vocaţia didactică originară, în contextul nou creat al învăţământului teologico-artistic, din cadrul Facultăţilor de Teologie, respectiv la secţiile de Patrimoniu cultural şi Pictură bisericească.

Pe linia acestei abordări teologice, cu mijloacele şi metoda disciplinelor istorice (Bizantinologie, Patrologie, Istorie Bisericească Universală, Istoria Artei etc.), prezenta lucrare a încercat un prim pas în acest sens, în limitele, propuse şi asumate, care privesc secţiunea iconografică din complexul fenomen al Erminiei, respectiv procesul constituirii temelor şi programelor iconografice şi, totodată, relevanţa unei astfel de re(con)stituiri pentru arta creştină eclezială. Rămâne de aprofundat, desigur această încercare şi rămân de întreprins demersuri similare şi asupra celorlalte aspecte —tehnic, stilistic, ilustrativ etc.— ale Erminiei.

Adrian Matei ALEXANDRESCU